

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte, Sección de Arte



TESIS DOCTORAL

El paisaje español del XIX : Del naturalismo al impresionismo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Carmen Pena López

Madrid, 2015

María del Carmen Pena López

TP
1982
174



* 5 3 0 9 8 5 9 3 4 1 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x- 49-036184-5

EL PAISAJE ESPAÑOL DEL XIX: DEL NATURALISMO AL IMPRESIONISMO

Departamento de Historia del Arte
Sección de Arte
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
1982



ARCHIVO

Colección Tesis Doctorales. Nº 174/82



BIBLIOTECA

© **María del Carmen Pena López**
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1982
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-24113-1982

Esta Tesis contiene una selección del apéndice gráfico que se presentó al Tribunal el día de la lectura y mantie ne la numeración de las láminas.

**"EL PAISAJE ESPAÑOL DEL S.XIX: DEL NATURALISMO AL
IMPRESIONISMO"**

TESIS DOCTORAL

Ma del Carmen Pena López

Ponente: Doctor A.E. Pérez Sánchez

INDICE

1

INDICE: PRIMERA PARTE.-

-Introduccion.- págs.6-14.

Capítulo I.: Estética e historia del paisaje en la pintura occidental: la filosofía griega.- El pensamiento cristiano.- La intencionalidad imitativa frente a la naturaleza: el óleo como técnica formal.- La estética renacentista y el paisaje realista holandés.- El "paisaje de fantasía".- La estética del s.XVI y el "paisaje compuesto".- El paisaje urbano y "la vedutta" en el s.XVIII.- págs.15-20.- Notas: pág.21.

Capítulo II.: 1-Nuevas relaciones hombre-naturaleza en la sociedad urbana.- Importancia del parque inglés en la creación del paisaje natural: el paisaje natural en la dualidad objetivo-subjetivo.- Secularización de los antiguos temas de encuadre y liberalización del artista de la antigua jerarquía de valores, con la llegada del Romanticismo.- El paisaje como expresión subjetiva.- págs.22-27.

2- El género de paisaje en el siglo XIX: La evolución del género en Francia hasta el Romanticismo y Realismo.- págs.28-37.

3- Transcendencia e importancia de la pintura de paisaje como expresión subjetiva, más allá de los términos cronológicos del Romanticismo.- págs.38-41.-

Notas: págs.42-43.-

Capítulo III.: Historia del paisaje en España.-

-Precedentes.- págs. 44-46.

1-Evolucion hacia un paisaje nacional:
Creacion de la Cátedra de Paisaje, en La
Escuela de Bellas Artes de Madrid.-Com-
vivencia generacional y pensamiento es-
tético(Realismo, Impresionismo y Moder-
nismo).- págs. 47-68.

2- Impacto por la aparicion de Haas: La
crítica y La Academia frente al género
de paisaje.- Eclecticismo y falta de iden-
tidad da Haas con el paisaje nacional.-
El realismo en la estética de Haas.-
págs. 69-81.- Notas: págs. 82-90.

Capítulo IV.: Reivindicación de un paisaje nacional:

1- Papel de La Institucion Libre de En-
señanza en la renovacion del género: Cas-
tilla como tema revalorizado por Giner
de los Rios.- págs. 91-97.

2- Referencias histórico-culturales: tra-
dicion artística e identidad nacional; los
clásicos como modelo (Velazquez, El Greco y
Goya).- El significado del libro de Berue-
te sobre Velazquez.- págs. 98-103.

Notas: págs. 104-105.

**Capítulo V.: Una nueva estética para el paisaje espa-
ñol:**

1- Del realismo de Haas al neorromanticis-

mo ,en la concepcion del paisaje castellano:el concepto de infinito entre la Física y la Metafísica.- págs.106-114.

2- La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la Geografía, como una nueva ciencia: estética geológica y científica.- El descubrimiento de la alta montaña y el Guadarrama, como tema en el paisaje de la Escuela de Haas.- págs.115-129.

Capítulo VI.:Influencias y coincidencias de la narrativa de paisaje de la Generación del 98, con la pintura de paisaje de los primeros años del s.XX:

- 1- El Impresionismo y la generación del 98.- págs.134-143.
- 2- Wagner y el paisaje español.- págs.144-148.
- 3- Las figuras en el paisaje español: el árbol y el hombre.- págs.149-156.
- 4- El cielo.- págs.157-159.

5- Ciudades y suburbios.- págs.160-162.

Epílogo.:Proyección y permanencia del paisaje creado por la escuela de Haas, en la pintura posterior.- págs.169-172.
Notas:pág.173.

INDICE:SEGUNDA PARTE.-

-Carlos de Haes:Biografía sumaria:

-Nacimiento,origen y causa de su venida a España.- págs.174-175.

-Primera etapa artística.-págs.175-194.

-Segunda etapa artística.-págs.195-207.

Notas:págs.208-213.

-Aureliano de Beruete:Biografía sumaria:

-Nacimiento,procedencia y primeros años artísticos.- págs.214-215.

-Primera etapa artística.-págs.215-226.

-Segunda etapa artística.-págs.226-236.

-Tercera y última etapa artística.-págs.239-249.

Notas:págs.250-255.

-Jaime Morera:Biografía sumaria.- págs.256-261.

Notas:págs.262-264.

-Agustín Lharuy:Biografía sumaria.- págs.265-269.

Notas:270-271.

CATALOGO:

-Carlos de Haes:Catalogacion de su obra,ordenada segun su escenario.- págs.272-352.

-Relacion de otras obras,de escenario no reconocible.- págs.353-359.

-Aureliano de Beruete:Catalogacion de su obra,ordenada por su cronología.-págs.360-458.

-Relacion de obras,sin fecha determinada,ordenadas segun su escenario.-págs.459-475.

-Relacion de otras obras,de escenario no reconocible.- págs.476-479.

- Jaime Morera: Catálogo (ordenado cronológicamente)
págs. 480-510.
- Relación de obras, sin fecha determinada, ordenadas según su escenario.
págs. 511-523.
- Relación de obras de escenario no reconocible. págs. 524-530.
- Agustín Ihardy: Catálogo de obras, ordenadas según su cronología. págs. 531-544.
- Algunas obras de fecha indeterminada. pág. 545.

BIBLIOGRAFIA

- Abreviaturas empleadas: págs. 633-634.
- Bibliografía General. págs. 546-572.
- Bibliografía por pintores, ordenada cronológicamente:
- C. de Haes. págs. 573-587.
- A. de Bernete. págs. 588-600.
- J. Morera. págs. 601-608.
- A. Ihardy. págs. 609-611.
- Catálogos de Exposiciones:
- C. de Haes. págs. 612-614.
- A. de Bernete. págs. 615-620.
- J. Morera. págs. 621-623.
- A. Ihardy. págs. 624-626.
- Catálogos de Museos. págs. 627-631.
- Colecciones particulares y de entidades públicas. pág. 632

INTRODUCCION

5

El tema que ocupa el centro de este trabajo de investigación es el paisaje del S. XIX español, en su transición del Naturalismo al Impresionismo, centrado en la escuela de Carlos de Haes.

Habiendo presentado mi Memoria de Licenciatura sobre "Beruete", y la generación del 98", creí de interés continuar mis investigaciones en torno a su círculo, a saber, su escuela. Mi interés, desde un principio, fué el de conocer los determinantes que actuaron sobre Aureliano de Beruete, para crear un nuevo paisaje español, por tanto, era necesario estudiar a su maestro Carlos de Haes y establecer las diferencias entre ambos. Una vez establecidas estas diferencias artísticas y de gusto, era mi propósito, como digo - encontrar las causas de las mismas.

Un análisis de la obra de Haes y de su modo de trabajo me hizo ver rápidamente, que fué él el introductor del paisaje al aire libre en España, y por tanto el iniciador del paisaje realista en nuestro país. - Pero enseguida habrían de surgir los puntos oscuros, que me impedían ver a Haes como un realista puro: técnicamente, la utilización de los asfaltos y la -- excesiva recomposición de los estudios del natural lo alejan del realismo francés; estéticamente, los recursos románticos son utilizados en sus composiciones con harta frecuencia, desde el agigantamiento de la naturaleza derivado del sentimiento de finitud --

del hombre del Romanticismo frente a la infinitud de la misma, hasta los temas anecdóticos de aire costumbrista, como molinos de viento, p.e., se repiten en los cuadros del maestro. Sus intenciones y sus conocimientos, incluso su método de trabajo le fué aproximando más y más al realismo, pero en un principio, su formación dentro del círculo de paisajistas belgas, no tan "a la page" como los franceses en este género, le mantuvo dentro de unos arcaísmos y electicismos demasiado marcados.

De todos modos, la labor de Haes fué absolutamente positiva en el panorama español, máxime que fué ejercida desde la cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de S. Fernando, alcanzando así gran difusión. Haes abonaba un terreno casi baldío, pues excepto, Martín Rico y Vicente Cuadrado que habían ido a pintar al Guadarrama, ningún pintor de paisaje español había salido al campo. Si a ello añadimos que las experiencias de Rico y Cuadrado, fueron absolutamente individuales y sin trascendencia en el panorama general, concluiremos que Haes fué el pionero del aire libre en nuestro país. El empezó a hacer campañas de pintura por toda la geografía española, pero enseguida, su formación y sus gustos, le llevaron a elegir aquellas zonas de nuestro país más próximas a las brumas del suyo, puesto que su código técnico no era válido para un país áspero y excesivamente cargado de luz, de modo que prefirió los paisajes del Norte de España y las zonas umbrosas. Cuando pintaba -- Castilla, podemos decir que la inventaba, y cualquier paisaje suyo del Pardo o de la Casa de Campo pueden confundirse con un país holandés o belga. Haes no se identificó con todo el paisaje español, esta es una de las grandes diferencias que desde el primer momento pueda apreciar entre él y parte de sus discípulos,

y en especial entre él y Beruete. Sin embargo hay un interés científico, basado en el conocimiento botánico y geográfico, que sí transmitió a sus alumnos, y de él partirían para la creación del nuevo paisaje - español. Me refiero, p.e. a su interés en conocer -- los árboles en sus géneros y especies, a convertir-- los en figuras del paisaje; y también integró dentro de este interés geográfico, el descubrimiento de la alta montaña como temática propia del género de paisaje, en concreto, el descubrimiento de los Picos de Europa.

Pero bien, si tomamos cualquier catálogo de exposición nacional a partir de 1900, veremos que en los temas de paisaje aparece un repertorio nuevo y amplio, que difiere del de Haes: Castilla es el centro del género, desde estas fechas hasta las de las últimas exposiciones celebradas: sus ciudades, sus campos, sus personajes. Beruete, a partir de las mismas fechas se centra en esta zona, preferentemente. ¿Qué llevó al paisajismo a esta nueva actividad? Llegando a este punto, me di cuenta que no podía continuar -- analizando el tema solo en su función de "signo autónomo", que diría Mukarovsky, sino que para comprenderlo, era necesario un análisis del mismo en tanto que "signo comunicativo". Me explico, el signo, según su definición más visual, "es una realidad sensible que se relaciona a otra realidad que se debe producir", y esta última es el contexto total de los -- llamados fenómenos sociales, lo cual no implica que el objeto artístico tenga que fundirse con el contexto en una relación absolutamente pasiva o mecánica, que lo haga reflejo directo de la sociedad, sino que su relación puede ser indirecta, aludiendo a ese contexto de manera metafórica.

Es indudable que esta relación indirecta se produjo en el paisaje español, y de hecho, los hallazgos a lo largo de esta investigación fueron permitiendo establecer puentes entre la sociedad y la pintura de paisaje: España vivía por aquellos años un proceso histórico en decadencia, y de ello eran conscientes un grupo de intelectuales. Aquellos ligados a la Institución Libre de Enseñanza fueron los protagonistas de esta toma de conciencia, y se pusieron en acción a la búsqueda de una nueva jerarquía de valores de toda índole, a la búsqueda de unas señas de identidad perdidas en todos los órdenes: la investigación del folklore, costumbres, y la revalorización de toda nuestra cultura olvidada, era su meta. Dentro de esta actitud se integró la revalorización de la pintura clásica española, de Velazquez, el Greco y Goya, y también dentro de ella la búsqueda de una identificación con el suelo propio, con el propio paisaje. -

Había pues que dejar de pensar que solo lo verde y umbroso era lo bello, para lo cual era necesario establecer otros valores estéticos, que se basasen en la nueva ética de regeneración. Giner afirmaría la belleza de Castilla y del paisaje en torno a Madrid, en base a su austeridad, su aspereza, sus contrastes, y comparándolo con el paisaje de Galicia, lo trataría de masculino y activo, mientras que al gallego lo tacharía de femenino y pasivo, las intenciones estaban claras: la regeneración de España tenía como símbolo desde entonces la revalorización de lo castellano.

Todo ello habría de ser difundido a través de una -- educación, basada en un rigor científico que la Insti-
tución había tomado de la filosofía positivista: La geografía era ciencia básica. Giner se relacionó directamente con Macpherson, representante de la nueva geografía en España, y además, aprendió de Riaño y Emilia Gayangos el amor al campo. A partir de 1885 los institucionistas inician una exploración del Guadarrama, con los mapas del materialista Casiano del Prado y la ayuda del geólogo antes citado. Su interés por el Guadarrama no tenía solo un motivo científico, sino que se apoyaba en una tradición plástica del tema, pues Velazquez lo había sabido ver en sus cuadros, de modo que la justificación era más que suficiente para destacar al Guadarrama entre sus paisajes preferidos. Luego la conciencia histórica les -- llevaría a retornar la estampa plástica y literaria de las ciudades de Castilla.

Estos valores nuevos determinaron los nuevos temas -- en el arte de la pintura, estableciéndose esta relación metafórica antes aludida.; esta relación se hace más clara al conocer que Beruete fue uno de los -- primeros institucionistas, relacionado con Giner, y que participó en la "Sociedad para el estudio de --- Guadarrama", de modo directo y activo y en todas las actividades de la Institución.

Beruete era el producto más directo de unos nuevos códigos estéticos, que se irían luego difundiendo al -- ambiente cultural del país, y más concretamente al -- género literario de paisaje, encarnado en los componentes de la Generación del 98, a partir de 1900 sobre todo. Si la relación entre arte y sociedad se establece de un modo u otro, la relación entre pintura

11-11-11

y literatura, es decir, entre las artes plásticas y literarias parece también posible dentro de ciertas metodologías, pero lo que parece indudable, es que,-- desde los orígenes del género literario de paisaje y del género pictórico, se establece un transvase terminológico entre ambos, haciendo por ello más posible el uso de un método comparativo.

De hecho el 98 se relacionó con las plásticas, no solo en el gusto y conocimiento de la historia de la pintura española del pasado (Velazquez, Greco etc.), sino en el estudio de la pintura contemporánea; Baroja, Azorín, Unamuno ... etc., amaban Castilla y admiraban a sus pintores, los dos primeros aluden a su veneración por Beruete en varias ocasiones. Pero los hilos conductores entre pintura y literatura de paisaje son más sutiles todavía, tienen niveles más profundos: Beruete, que era de familia noble y rica viajó por -- Europa y estudió críticamente la pintura más avanzada de Francia y otros países, y sin embargo, a pesar de su condición y preparación, no acababa de admitir los nuevos recursos técnicos empleados por el impresionismo francés, la investigación de las técnicas velazqueña le era más que suficiente, así que, todavía en --- 1901 alabando a Sorolla lo hacía en base a su falta -- de excesivo tecnicismo, que según él era lo inaceptable de los impresionistas.

¿Qué produjo su aceptación a partir de 1905 aproximadamente?. No dudo, que tal vez la presencia de una nueva pintura en los más jóvenes le llevase a ello; pero, la integración de la nueva cultura francesa no se produjo en España a través de la pintura, sino que lo hizo a través de la literatura: Azorín leía a los Gon---

court p.e. y estos tenían una directa relación con la plástica impresionista, como ha sido afirmado por la crítica literaria, de un modo que en Azorín se puede hablar de un impresionismo descriptivo, con diferentes matices que el pictórico, pero generalmente asimilable a él. Beruete vivió esta nueva estética narrativa los últimos años de su vida, y de ella se empapó -- sin duda, pues la utilizó y la redimió con sus mismas opiniones: hablando en 1908 sobre Martín Rico afirmaba que los impresionistas habían alcanzado logros hasta entonces no conocidos por la técnica pictórica, en las relaciones luz-color. No solo el impresionismo, -- sino el wagnerismo también, unen estéticamente a Beruete y al 98. El general una misma normativa estética -- me permitió ayudarme del método comparativo en el paisaje de principios de siglo.

Hasta aquí el tema central y los hallazgos de este estudio. Luego, para confirmar mis tesis, tuve que mirar -- al entorno de Beruete, estudiar algunos alumnos de -- Haes, para ver la aceptación de los nuevos temas y técnicas, de aquí que eligiese a Morera y Lhardy. J. Morera fue tema seleccionado, debido al uso que hizo del -- hallazgo del Guadarrama por los círculos institucionistas, él fué quien explotó por Europa adelante las vistas del Guadarrama, aunque técnica y formalmente jamás pasaría de ser un realista lamido y demodé. A Lhardy, -- halló la luz, no a través del impresionismo técnico, como Beruete, sino por medio del uso de la técnica del -- pastel, que como la acuarela mantiene los fondos sin -- preparar, siendo el blanco del papel lo que hace irradiar claridad a su pintura. Ambos maestros no han sido estudiados más que en apoyo de la tesis central, y por tanto de forma lateral, como se verá en el texto.

93 1000

Para la realización de esta tesis, he recorrido gran parte de los Museos de España, pues gran parte de estas obras de estos pintores, se hallan diseminadas y depositadas, cuando no arrinconadas en los museos provinciales. También, he tenido que visitar y fotografiar las colecciones particulares más importantes de Madrid y provincias.

Mis centros de estudio para la búsqueda de fuentes, - además de los archivos de los Museos, han sido las hemerotecas y bibliotecas de Madrid: Hemeroteca Municipal, Hemeroteca Nacional, Ateneo Científico y Literario, Archivos del Museo del Prado en su sección del S. XIX, Archivo del Museo de Lugo, Huelva, Coruña.... etc., además he trabajado en el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

De todos modos, y a pesar de mi estudio exhaustivo en centros españoles, las dificultades eran grandes, pues la pintura de paisaje en España, por carecer de tradición, carece también de una bibliografía, y apenas si hay metodología para su investigación. De modo que en el verano de 1975 obtuve una bolsa de viaje de la Fundación Lázaro Galdiano, para estudiar el tema en París, allí trabajé en la sección de pintura del Louvre, hallando importantes textos sobre el tema que me orientaron desde el punto de vista metodológico.

Advirtiendo la necesidad de consultar la bibliografía francesa sobre el tema, pasé el curso 1976-77 en París, haciendo unos cursos para el Doctorado de orientación metodológica, en la Sorbona, concretamente en el Institute d'Art et d'Archeologie, bajo la dirección de M^{eur} Le Bot, especialista en pintura contempo

ránea. Acudí asiduamente a los fondos de la "Biblioteca Jean Douët", dentro del referido Instituto, especializada en Arte, con una amplísima sección de Hemeroteca.

Deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que me han alentado en esta investigación: en primer lugar al Profesor D. Alfonso E. Pérez Sánchez, director y ponente de la Tesis; en segundo lugar al profesor D. Victor Nieto Alcaide y al profesor D. Jesús Hernández Perera, pues gracias a su interés pude continuar mi trabajo docente e investigador en la Universidad.

En este agradecimiento no puedo olvidar a aquellas personas que me han orientado en el trabajo de una manera generosa, destacando entre las mismas a D. Xavier de Salas Boshh, a D. Enrique Lafuente Ferrari y a mi compañero D. Francisco Calvo Serraller.

Sin más que añadir, procedo a desarrollar mi tesis sobre: "El paisaje español del s. XIX: del Naturalismo al Impresionismo".

1636

PRIMERA PARTE

Cap.I.-Estética e historia del paisaje en la pintura
Occidental: la filosofía epicúrea.-El pensamiento cristiano.-Intencionalidad imitativa frente a la naturaleza: el óleo como técnica formal.-La estética renacentista en el paisaje realista holandés.-El "paisaje de fantasía".-La estética del s.XVI y el "paisaje compuesto".-El paisaje urbano y "la veduta" en el s.XVIII.-

En la lectura y el pensamiento de Epicuro se basó gran parte de la literatura latina, y del sentimiento de esta ante la naturaleza. El texto más fiel a la filosofía epicúrea lo constituye el "De rerum natura" de Lucrecio, en el se concede a la naturaleza un puesto equivalente al del hombre(1), se ve en ella un lugar de relax para el espíritu humano. Siguiendo esta mentalidad se escriben gran parte de los libros dedicados al género de paisaje en la literatura latina: Séneca, Plinio el Joven, Cicerón, Horacio...etc, siguen este pensamiento.

La pintura de paisaje romana responde a esta misma filosofía, son decoraciones para grandes mansiones y desarrollan paisajes idealizados, llenos de escenas idílicas. Las composiciones sitúan al espectador en dos posiciones: abarca el mundo desde arriba, para lo cual, el recurso técnico de efecto, es la superposición de planos, denominándose a este modelo "viata aérea"; o bien, enfocando un rincón del conjunto, lo cual se conoce por "vista limitada", en las cuales se colocaba el horizonte bajo y próximo, siendo esta la más desarrollada en el helenismo.

Durante varios siglos posteriores al helenismo, la práctica del género es esporádica y siempre dependiente de otros,

18 DEC

entendido como fondo o decoracion que acompañaba a un tema principal, ello hace muy difícil un estudio exhaustivo del género, siendo muy dificultoso ligar datos, y constituyendo un recurso necesario el acudir a la literatura y el pensamiento de la época para poder reconstruir la historia de este género; la evolución y desarrollo del objeto artístico, como movimiento immanente relacionado dialécticamente y permanentemente con la evolución de los demás campos de la cultura, es una consideración que afecta sin discusión al paisaje pintado, pues existen lagunas en su desarrollo, que solo se pueden rellenar con la ayuda de otros campos culturales, como la Filosofía o la Literatura.

Siguiendo el hilo de la Historia llegamos al momento en que el pensamiento cristiano va a dar una relación determinada del hombre frente a la naturaleza, dentro de este pensamiento, los objetos naturales adquieren individualidad al ser observados, convirtiéndose en objetos simbólico-decorativos, simbólicos de la cualidad divina y como simbólicos tendentes a una estética abstracta(2), todavía más parecida a un lenguaje anagramático, el orden de la escena pintada parece de intención imitativa, a ella se trasladan solo algunas partes, comparables a la selección de sílabas en el anagrama; este orden simbólico se inicia en el mosaico bizantino: las flores alusivas a un prado en la procesión de Las Santas Mártires en la iglesia de S. Apolinar ocupan distancias simétricas alejándose del orden natural de forma absoluta; las montañas en los iconos bizantinos se referían a la aridez del desierto. Dentro del "paisaje simbólico", se van a dar una serie de pasos, que van configurando toda una iconografía: cuando el conjunto de símbolos in-

dividuales aparece agrupado, reaparece el tema del "jardin", con un contenido simbólico desde el mundo antiguo, reaparece en el s. XIV como "hortus conclusus", cargado de símbolos cristianos y con un aire de irrealidad que le da un cariz mágico. Este tipo de paisaje, aparece en las manifestaciones pintadas de la Corte de Avignon con harta frecuencia, mientras que la tradición de este tema se desarrolla en Siena; se mantienen en él reminiscencias de los objetos-símbolos que aparecían en el lenguaje bizantino, como p.e. las montañas a que antes aludía. No obstante, se inició en el paisaje italiano una tendencia a gozar de la naturaleza, junto con un miedo a la misma, como conjunto complejo, origen de posibles disturbios imaginativos, esta dualidad se observa en Petrarca p.e.

La gran corriente que va a desarrollar la intencionalidad imitativa, se inicia en el desarrollo extraordinario de la técnica del óleo, donde el juego de la saturación del color y sus transparencias, por medio de las veladuras, va a dar a la luz un papel importantísimo como elemento unificador del espacio en sus diferentes planos; el lugar donde el óleo se desarrolló profundamente fue Flandes, sus representantes más destacados los Van Eyck. El óleo posibilitó una aproximación a copia de la realidad, esta técnica hizo posible una estética realista. La tradición realista va a dar malos géográficos e históricos en su desarrollo, reapareció en Venecia, donde no por casualidad aparece aislado el término "un paisaje" a principios del s. XVI, con ejemplos de "tablitas de paisaje" de Alberto de Holanda y con "Paisajes sobre grandes telas y otros sobre papel" dibujados a la pluma por Domenico Campagnola; no solo el Renacimiento veneciano aporta a la historia del género, tam-

bien en las teorías artísticas del Renacimiento italiano, se desarrollan algunos capítulos de gran importancia para la consolidación técnica y estética de la pintura de paisaje; Leonardo elabora toda una estética partiendo de Horacio *"ut pictura poesis"*, en ella, la pintura es una especie o género de poesía, abocando esto a una lírica pastoral del paisaje pintado. Tras Leonardo, varios estudios empiezan a sistematizar las reglas del género, produciéndose con ello toda una serie de normas integrantes de su historia: importante fue el de C. Sorte; Vitrubio en su Séptimo Libro alude al paisaje; en 1585 publica Lomazzo un libro, inspirado en todo lo anterior, en donde determina los diversos tipos de lugares apropiados para la pintura de paisaje, estos han de determinar de modo definitivo y directo los modelos del s. XVII, alcanzando incluso a los teóricos del s. XIX. (3).

El siglo XVII es clave para la fijación y expansión de la temática de paisaje en pintura, en él se dan por definidos los paisajes "veristas", los de "fantasía" y el "compuesto". En este siglo, y de un modo especial en Holanda, va a continuar y perpetuarse el paisaje realista o "verista", sus cultivadores fueron numerosos: Hobbema, V. Goyen, J. Ruysdael, Ph. de Koninck y Wouwermans entre otros; Holanda fue el país clave para la inspiración del "nuevo verismo" surgido en el paisaje inglés del s. XIX a partir de Constable (4). También en el s. XVII, en los Países Bajos, se conforma un modelo de paisaje con apoyo y tradición en siglos anteriores, denominado por K. Clark "Paisaje de fantasía", su origen estaba en el expresionismo nórdico (Grunewald, Altdorfer...etc), que se ligó a un misticismo propio de la Reforma Luterana, asociado todo ello a la curiosidad por los tiempos primitivos, que alimentaba el gusto por los lugares oscuros y bos-

1977

cosos y por el ambiente misterioso que se crea en ellos con focos de luz, de ahí el recurso de llamas y fuego tan explotado en la pintura italiana, que ya los ^{había conuido} en la pintura bizantina y en la gótica, reforzando esta tradición a través de los contactos mantenidos en Italia con la pintura alemana; en esta línea se inscriben Leonardo y el grupo de los manieristas: Dosso Dosso, Lorenzo Lotto y Beccafumi. Todo este tremendismo no va a encajar en los burgueses Países Bajos del s. XVII, no obstante se utilizaron determinados recursos de efecto ligados a este paisaje imaginario; Rubens, J. D'Artois, Seghers y Rembrandt hicieron uso y abuso de ellos. Esta visión misteriosa de la naturaleza, va a caer en un pintoresquismo, como el de S. Rosa o de Magnasco, muy en relación con los "lugares siniestros" de Lomazzo.

El "paisaje compuesto" que tipificaron ^{Carracci,} N. Poussin y C. Lorena, en el s. XVII procede de nomenclaturas del s. XVI, en estos se idealiza la realidad, en aras de armonizar hombre y naturaleza, sus fuentes están en la poesía clásica de Ovidio y Virgilio preferentemente, coincidiendo con el espíritu arcádico, es por ello un paisaje seleccionado como lo son las palabras en la poesía: toma especialmente lugares y paisajes italianos, tiene gran interés arqueológico... etc. El gusto por el paisaje de esta especie va a desarrollarse enormemente, y la influencia de Lorena va a ser de enorme transcendencia en el paisaje inglés, la preocupación por una elección selecta de la realidad va a derivar en unas normas técnicas preocupadas por la organización de volúmenes y masas de color.

En el XVIII veneciano se difundió el "paisaje urbano" como topografía del terreno, su origen estaba en Lomazzo y Vermeer de Delft, este último llegó a obtener maravillas con el descubri-

miento de una luz uniforme; el universo mecanicista y los trucos de la cámara lúcida, convirtieron el mundo de Vermeer en recetas, de forma que la "vedutta" de una ciudad se convierte en algo casi mecánico, aunque en ocasiones alcanza un valor extraordinario.

Los sistemas teóricos cambiaron poco durante el s. XVIII, Lomazzo dió mucho de sí, alcanzando incluso^a las teorías de Roger de Piles, el cual publicó su "Curso de Pintura" en 1708, ni en él ni en G. de Lairese se denotan grandes innovaciones. Price y Burce hacia mediados de siglo dividen los estilos en "pintoresco" y "sublime" lo cual no implica más que un cambio de nomenclatura con respecto a lo dado(5).

NOTAS:

- (1) Sterling, Charles.: "La peinture de paysage en Europe et en Chine"...Introduction al Catálogo de la Exposición "Le paysage en Oriente et en Occidente". Editeurs des Musées Nationaux, Paris, 1960.
- (2) Clark, Kenneth.: "Paísaje". Enciclopedia Universale dell'Arte". vol. X. Edit. Sansoni. Firenze, 1962. págs. 322-337.
- (3) Gombrich, E. H.: "Renaissance artistic theory and the developmen of lanscape painting". Rev. "Gazette des Beaux Arts", t. I, 1953, págs. 335-360.
- (4) Dorival, B.: "Le paysage en Occident". Introd. a Exp. "Le paysage en Orient et en Occident". Edits. des Musées Nationaux, Paris, 1960.
- (57) Clark, Kenneth.: "El arte del paísaje", Biblioteca Breve, edit. Seix Barral, Barcelona, 1971.-

22222

Cap. I - El género del paisaje en el s. XIX

1.-Nuevas relaciones hombre-naturaleza en la sociedad urbana.-Importancia del parque inglés en la creación del paisaje natural:el paisaje natural en la dualidad objetivo-subjetivo.-Secularización de los antiguos temas de encuadre y liberalización del artista de la antigua jerarquía de valores con el Romanticismo.-El paisaje como expresión subjetiva.-

Las Academias nacionales de Bellas Artes consideraron "menor" el género de paisaje aun en el siglo XVIII. Significativo de ello, fueron los prejuicios contra el género, que se evidencian a lo largo de este siglo, como p.e. en las polémicas de Roger de Piles o en la no aceptación como académico del "vedutista" Canaletto, a pesar de la larga tradición veneciana en este tema⁽¹⁾. Fue a principios del siglo XIX, cuando las Academias comenzaron a aceptar como género el paisaje. ¿Qué es lo que lleva a esta consideración oficial y definitiva y qué sucede entre finales del XVIII y principios del XIX para que ello sea un hecho? En primer lugar, la ruptura que se produce en cuanto a la relación del hombre con la naturaleza, inicia su evolución a finales del s. XVIII, hablando desde una perspectiva sociológica, se caminaba entonces hacia una sociedad urbana e industrial, este fenómeno histórico sitúa al individuo en una postura nueva frente al universo, el campo se comienza a concebir como un lugar de evasión a la relación social a la que obliga la sociedad industrial. El momento que se suele señalar, como marca diferencial, para entrar en una nueva etapa de pensamiento en lo que respecta a la naturaleza, es el protoindustrial, que se produce a finales del

XVIII, con el ejemplo mas claro de Inglaterra en cuanto al terreno artistico se refiere. En Inglaterra se va a desarrollar una pintura de paisaje de capital interés para la historia de este género, las explicaciones de ello pueden ser dadas desde diferentes posiciones: la más simple es que allí no había el peso de una gran tradicion pictórica y por tanto la asimilacion al nuevo clima cultural y de pensamiento era más libre; por otro lado, toda una tradicion filosófica positivista les lleva, en determinado momento, a dirigir la mirada a aquella linea de pensamiento realista desarrollada en los Países Bajos y Holanda, a pesar de que la aristocracia inglesa, que mantuvo la tradicion del género desde el s. XVII, gustaba de la literatura clásica griega y romana y de las composiciones de C. Lorena y Poussin; además, descubrimientos como el de la acuarela (2) van a revolucionar el mundo técnico del arte, basándose, con ella, la distancia al fondo, en las diferencias tonales y no solo en la perspectiva geométrica, ello será la base del nuevo método al óleo de Constable, iniciador de un proceso basado en la explotacion del poder del color, este llegó a crear nuevas convenciones técnicas de capital importancia para el impresionismo. Si consideramos el problema de una manera global, la diferencia entre el paisaje pintado anteriormente y el que se comienza a pintar en Inglaterra a finales del XVIII, radica, en que lo realizado en este campo, se basaba en una concepcion objetiva del mundo externo (3), mientras que, a partir de estos momentos, se duda de la absoluta objetividad del mundo externo y de la naturaleza. La mejor expresion de tal duda es el intento de creacion de un paisaje más natural que la propia naturaleza, intencion principal en el parque in-

24555

glés; a partir de estos años, en el concepto de paisaje natural, se debate la dualidad objetivo-subjetivo, debido a la división que sufren las ciencias en humanas y naturales, las primeras, influidas por el idealismo y las segundas por el positivismo, esto condujo, entre otras cosas, a que el paisaje fuese el lugar donde se reflejaban significados derivados de los hechos psicológicos y culturales, adquiriendo con ello valor subjetivo; la concepción de paisaje como algo, subjetivo, se desarrolla en el Romanticismo de modo evidente, alcanzando incluso a concepciones tan opuestas como las neoclásicas, inundando todo el paisaje del XIX y buena parte del XX.

El movimiento Romántico va a romper iconográficamente con los periodos anteriores y el tema del paisaje va a ser expresión clara de ello(4): al secularizarse los antiguos "temas de encuadre", olvidándose del pensamiento religioso, estos se siguen utilizando, pero su contenido se vacía, como por otro lado, el artista va a liberarse de su jerarquía de valores, debido en parte a la liberalización del mecenazgo, la elección individual va a tener más ocasiones de producirse, lo cual ^{se ocasionará} un subjetivismo dominante. El subjetivismo se expresó primeramente a través de la Literatura y la Filosofía: en 1794, Schiller opinaba que el paisaje era un medio extraordinariamente bueno para la representación de ideas, sentimientos y opiniones; Verlaine afirmaba que el paisaje era "un estado del alma"; Chateaubriand en 1797, en "Lettres sur l'art du dessin dans les paysages", afirmaba la importancia del paisaje porque puede explicar los "sueños o sentimientos que hacen experimentar los diferentes lugares"...etc. Las citas al respecto se hacen interminables, en resumen, se puede decir que todos los continuadores del pensa-

miento de J.J.Rousseau van a dar las bases para una nueva pintura; el individualismo, generado por la destrucción de valores dados, llevó al artista y al hombre a estudiarse en su espíritu y en su medio, con ello aparecieron los típicos temas románticos dentro de las relaciones posibles Hombre-Universo: el hombre como ser social; el hombre y el tiempo; el hombre y el destino; el hombre y la naturaleza...etc. La relación hombre-naturaleza, como contraste, va a ser de lo más usual en la temática romántica, unas veces desbordante en su fuerza ante el hombre, otras inmensa e infinita frente a la limitación de este. Dentro de esta mística romántica encajó el paisaje inglés de principios del XIX, tanto Turner como Constable se incluyeron, con todas sus diferencias personales, en la mentalidad romántica: Turner, fue el último artista en intentar aplicar el orden de Lomazzo a la naturaleza, pero se alejó definitivamente de él, cuando desarrolló el tema de la lucha de las fuerzas de la naturaleza entre sí (5); Constable, estudia la naturaleza como algo inabarcable en su orden, como imposible de definir y por tanto indefinida, sin límites, sin fin, por tanto eterna frente a la limitación humana, frente a la muerte humana aparecía la naturaleza con carácter cíclico. Esta idea de la naturaleza con carácter cíclico es una obsesión del s. XIX, esta concepción del universo tiene sus raíces, siglos antes, en la evolución de cierto pensamiento científico-humanístico que arranca de Leonardo, ^{pero} rompía con la concepción estática y matemática de Alberti, al introducir conceptos físicos en definiciones matemáticas, p.e. definía la línea como el movimiento de puntos, y la superficie como el resultado del movimiento de las líneas en el espacio, ^{esto} produjo

un concepto nuevo de la naturaleza, pues al introducir en ella movimiento y por tanto recorrido, introdujo, no solo "lugar", sino espacio y tiempo en su representacion pictórica(6); así es concebible la preocupacion por captar los fenómenos de la naturaleza, pues en ellos se manifiesta su aspecto cambiante, jugando el tiempo y el espacio el papel principal; tras estas consideraciones, los objetos de la naturaleza más estudiados, fueron los que se presentaban como formas cambiantes, debido a su inclusion en un universo ciclico, olvidando aquellos que integran un decorado fijo, así las nubes eran más un fenómeno metereológico que un decorado, y por esto pasaban a formar parte principal de la representacion. Todo este pensamiento antecede a Newton en cierto modo, el infinito deja de ser una expresion metafísica, para existir en la representacion por medio de las perspectivas evanescentes, logradas a base de elementos tan ambivalentes como las nubes, consideradas como formas o siluetas, o bien utilizadas en la destruccion del espacio superficial. Todo este proyecto de representar la naturaleza en su version infinita, toma visos de auténtica realidad ya, a partir de la gran revolucion que supone en el s.XVII Giordano Bruno, él rompía con el espacio geométrico euclidiano, ordenado, limitado y jerarquizado, afirmando la existencia de un espacio abierto e infinito, esto llevó en la Holanda del siglo XVII a la representacion del universo como un espacio infinito, que traspasaba el espacio real y físico, para introducirse en el metafísico, ligando el mundo de la representacion, con todo ello, al mundo del pensamiento; este proceso culmina en el s.XIX, pues se aca-

ba por oponer la diacronía a la sincronía del Renacimiento, siendo esta la última consecuencia de las teorías de Leonardo, a saber: la forma de desarrollo del tiempo de los fenómenos que se dan en el espacio natural, aproximando con ello los objetos físicos a los poéticos, e intentando la representación de lo inasequible, lo lejano, lo infinito, lo indefinido y lo desconocido, lugares comunes en la iconografía romántica.

En esta mentalidad se desarrolla la pintura y el pensamiento de Turner, Constable, Goethe, las teorías de Ruskin y una gran parte del pensamiento decimonónico, de aquí que Constable definiese la necesidad de una pintura de paisaje "tanto científica como poética"; la pintura de paisaje del s. XIX recogió en Inglaterra toda una corriente de pensamiento, constituyéndose en modelo para su propia época y como punto de partida para posteriores.

El género de paisaje en el s.XIX:

2.-La evolución del género en Francia hasta el Romanticismo y Realismo.-

El paisaje holandés, el paisaje inglés y finalmente el francés del s.XIX, completan el desarrollo del tema. La importancia del género en Francia, arranca de los modelos ideales y heroicos que desarrollaron N. Poussin y C. Lorena en el s.XVII; además de las influencias italianas, existían en el paisaje francés de este siglo, corrientes del Norte: de tradición belga era el paisaje de gusto topográfico que trabajaba Etienne Rendu y que luego cultivaron en ocasiones G. Duguet, F. Millet, Parrocel y E. Allegrain; en la tradición realista flamenca, había educado al flamenco Nicasius a A.F. Desportes, con una serie de estudios del natural, de transcendencia para el s.XIX. Estas influencias, que confluyen sobre el desarrollo del paisaje francés, conforman un estilo no definido estrictamente, así se explica que Lorena, a pesar de su marcada italianización, se acerque en ocasiones más al paisaje arcádico holandés(7), esto conviene subrayarlo, pues al olvidar la continua presencia del paisaje del norte en el panorama francés, se olvida que tanto Romanticismo como Realismo tuvieron en el paisaje holandés una constante fuente de renovación.

En el s.XVIII, van a confluír recíprocamente las dos corrientes: por un lado el paisaje holandés italianizado,

por otro el de tradicion italianizante, y en el último tercio de siglo el neoclásico, que refunde ambas corrientes. A principios de este siglo se destaca la personalidad de Watteau, en su obra esta el Norte (Rubens) e Italia (Lorena, Venecia...etc), su estilo se consideró de mal gusto en los tiempos inmediatos a su muerte, y en realidad, no se tuvo en cuenta hasta los primeros brotes del Romanticismo, con él no se perdió la influencia nórdica y flamenca en la composición del paisaje francés, hecho importante en la pintura romántica que adquiere un nuevo sentido de la luz y del color. El recurso más utilizado por el Romanticismo, fue la colocación del foco luminoso, de modo que se obtuviesen fondos diluidos y primeros planos enormemente sombreados, que van a dar aspecto teatral a la naturaleza, muy culpables de las negruras de los pintores románticos. Boucher va a dedicarse a grabar a Watteau y Fragonard siguiendo la línea de ambos pero con rasgos personales, en él la composición adquiere un movimiento, que le aproxima más al Romanticismo, haciendo de él un precursor. Vernet fue quien reforzó de nuevo las tendencias italianizantes, recibiendo influencias de S. Roma, Tempesta y Lorena, añadiéndole un aire muy francés. No es mi intención desarrollar aquí una historia del paisaje francés, pero creo necesario indicar los hilos que van a ir uniendo su desarrollo hasta llegar hasta el s. XIX, para indicar el camino de donde procede todo un pensamiento y una técnica, subrayando siempre el carácter diverso y heterogéneo de este desarrollo, se puede concebir la dualidad neoclasicismo-romanticismo como algo diferenciado, pero no en compartimentos estancos, ya que se van a dar puntos comunes en ambas tendencias.

Cuando en el tercer tercio del siglo XVIII llega a su desarrollo álgido la tendencia neoclásica, aparece una contracorriente señalando el principio del movimiento romántico, esta se identificó con la pintura de G. Michel. A los principios divergentes de estas corrientes, se van a superponer en todo momento, una serie de ideales válidas para ambos y para todo el s. XIX: reglas morales, como la exigencia de sinceridad, alcanzan todas las corrientes artísticas del s. XIX; la "búsqueda de una pureza primitiva" se cultiva en ambas tendencias, partiendo de una misma concepción del universo, se ha de desarrollar con diferentes matices en cada una. Los neoclásicos veían en la naturaleza la llave de todo, como Grecia lo había hecho, por esto el paisaje alcanza con ellos categoría de género. Valenciennes crea en 1817 el "Gran Premio de Paisaje Histórico", tanto en "Elementos de Perspectiva" (1800) de este pintor, como en "La Historia del Arte del Paisaje" de Desperthes (1822), va a tener mucho que aprehender la pintura dedicada al tema, en estos textos los lugares preferidos son aquellos donde el decorado lo constituyen las ruinas clásicas, aunque no casualmente se dedicaron a pintar los alrededores de París; en esta estética de principios del ^{XIX} el "paisaje compuesto" sigue siendo el protagonista, dividido en "heroico" y "pastoral", más en segundo lugar consideran aquel paisaje que es "imitación pura y simple de la naturaleza, tal y como lo han tratado varios pintores flamencos y holandeses,"^{ya} en paisaje propiamente dichos, ya que hayan sido embellecidos por la representación de figuras o animales" (8), este tipo de paisaje definido así por Lecarpent-

tier, se continua en las teorías de Deperthes, que llegó a la división de "paisaje histórico" y "paisaje campestre", en la concepción misma de este último estarían las premisas para la renovación posterior del género; la imagen primera del Neoclasicismo es aquella que lo define como frío y por ello inclinado a las fórmulas del "paisaje compuesto", pero a pesar de ella, no se debe olvidar, si se quiere comprender la historia del género, que su gusto por la naturaleza les llevaba también al gusto por los lugares conocidos, por los rincones íntimos que se pueden imitar o copiar, inspiración que tiene sus orígenes en la pintura holandesa del s. XVII, al igual que en la pintura inglesa. Esta aceptación^{de} temática cotidiana, es la que permitió a Corot, entre otros, el dar un cambio en la elección de temas y técnicas, sin por ello constituirse en un claro opositor a lo establecido, pero consiguiendo con ello renovar la Escuela Imperial de paisaje(9), pues conservando el gusto por la construcción lógica, ha de ir abandonado el gusto caligráfico para adoptar una factura sintética que consiga la impresión de una visión sincera. Todo este proceso contribuyó y condujo a la formación de la concepción romántica de paisaje, que triunfa definitivamente en Francia entre 1830 y 1835 y que coincidía con la corriente neoclásica en no "considerar la naturaleza como un fin, sino para servir como expresión de una idea o sentimiento"(10), el Romanticismo parte de ciertos prejuicios, basándose como el Neoclasicismo en una concepción de la realidad, ^{estas} ~~aqueellos~~ humanizada y racional, pura y viva(11). A la consecución de una ex-

presion íntima condujeron las búsquedas del paisaje romántico francés, para ello tiene que dirigir forzosamente la mirada al panorama de la pintura inglesa, admirando a Constable en el Salon de 1824; también admiraron a Delacroix, y en líneas generales toda aquella pintura donde la naturaleza muestra sus fenómenos en sus aspectos cambiantes, tanto en el espacio como en el tiempo, enlazando de ese modo con esa vision infinita de la naturaleza, con esos aspectos inaprensibles por su versatilidad, que la conciben en su caracter cíclico. Los románticos admiraron a Watteau y Fragonard, pues en ellos reencontraban todos las aportaciones holandesas, entre otras las técnicas de la composicion por el color; todo esto, que en sus orígenes partía de premisas neoclásicas, consigue llegar a ser su antípoda, oponiendo una naturaleza móvil a la otra estática de lo heroico e ideal, y situando la composicion de líneas en un plano secundario al buscar la armonía mediante el color local.

Las doctrinas de St. Beuve y V. Hugo apoyan esta concepcion del romanticismo (12), mientras que en el terreno de la filosofía traslucen este pensamiento Maine de Biran y de Ballanche. Casi desde el momento de gran éxito de estas tendencias, comienza a aparecer un movimiento de retroaccion, muy acusado en la crítica que solicita fidelidad a lo real, entonces se inicia un leve movimiento realista, situado en sus principios entre románticos y neoclásicos, enlazando con los últimos en su concepto de "paisaje campestre". A pesar de los naturales movimientos reactivos, el género no se va a liberar de la noche a la mañana de todos los presump-

tos románticos, y es más, solo en ellos ha de prosperar, convirtiéndose a partir del Salon de 1835 en el primer género de Francia, erigiéndose en tal desde la segunda mitad del s. XIX.

El auge de este género basado en unos precedentes, tomó impulso en un determinado contexto social; de nuevo, como en Holanda en el s. XVII, la clase burguesa se erige en dominante, esta clase desconoce la iconografía clásica iniciando la pintura en nuevos temas más próximos a su sistema de vida, es explicable que se introduzcan los paisajes conocidos y los lugares por donde se paseaba cotidianamente, continuándose con ello la regeneración del paisaje nacional iniciada por los románticos. Con el ferrocarril se pasó de la curiosidad por lo exótico al gusto por lo más simple y humilde, y en general, de una naturaleza excepcional para seres igualmente excepcionales se pasó a la consideración de ella como panorama familiar. Con todos estos cambios se fué entrando en una estética realista, que por momentos es difícil delimitar de la romántica, pues entre otras cosas nunca va a negar la sensibilidad subjetiva, sino a enfocarla de un modo diferente bajo el prisma de la sinceridad. Es en el camino que siguió la crítica donde el cambio se puede seguir con cierta claridad: G. Planche utilizó el término "realismo" como expresión de un arte surgido de una observación atenta de la realidad ya en 1833. Esta corriente se oponía a las románticas, que en ocasiones habían llegado a lo pintoresco y también a las corrientes eclécticas; es importante en el Realismo el pensamiento crítico de T. Thoré, al combatió la imitación mecánica de la realidad, pues en su filosofía se conce-

bía que en toda sensacion esta siempre presente "una parte mayor o menor del individuo que percibe", a esta misma conclusion habian de llegar Courbet y Champfleury, concluyendo todos ellos que la realidad no es la que fija la cámara fotográfica (las primeras instantáneas de paisajes se realizan desde 1855) en un instante, ni se descubre tan siquiera con el método analítico de las ciencias naturales, sino que la realidad es dinámica, tanto en su función cíclica como Naturalidad, como en su complejidad social (13) de forma que la observación de lo real se basa en una participación subjetiva sincera. El momento clave para la revolución realista fue el de la revolución de 1848, y el Salon donde se mostraron en conjunto el de 1855, el término fue acuñado plásticamente por Champfleury que lo aplicó a los hermanos Le Nain en 1850; tanto los términos "Realismo" como "Idealismo" nacieron en el lenguaje filosófico de las corrientes kantianas, de donde fueron trasladados a las artes plásticas, los principios del Realismo carecen de límites precisos, aunque su primer interés era la naturaleza en el más pequeño de sus fenómenos y todo lo que en ella se produjera tenía carácter artístico; el interés por la realidad fue igualmente importante en esta estética, de forma que el análisis de ella como dinámica social, condujo a una especie de socialismo humanitario, en que el Arte considerado como bien común debía conducir a una unión entre pueblo y artistas, de ahí que los temas sociales fuesen cargados de ideas políticas. Conviene deslindar el concepto Realismo del concepto Naturalismo: en 1862 Castagnary introdujo el concepto Naturalismo en la crítica artística recogiendo una corriente que desde el s. XVIII venía asimilando

el concepto de materialismo al de naturalismo, lo cual condujo a la pretension de analizar la realidad desde una perspectiva científica, empapandose de este pensamiento toda la estética y la teoría artística, ^{impregnada} toda ella de la filosofía positivista de A. Comte, dicha actitud ante la realidad provino en cierto modo de la desilusión o escepticismo de tipo social que partió de la etapa siguiente a la Revolución de 1848, tras la cual se vive una gran crisis social y económica acompañada de un autoritarismo político, la personalidad teórica más clara de este momento fue G. Flaubert, cargado de pesimismo ~~que~~ revestido con una pretensión científica: los hombres y las cosas "hay que considerarlas como se consideran a los mastodontes y cocodrilos... mostrarlos ... meterlos en frascos de alcohol".

Desde el punto de vista técnico, un proceso se cumple en el Realismo y mejor aun en el Naturalismo: el gusto por la construcción del cuadro através de la luz, esto es del color y la mancha, que iniciasen los románticos retomando el gusto holandés e inglés, va a verse perfeccionado, cuando el proceso científico conozca las posibilidades de captar un instante o un detalle mediante el objetivo de la cámara, en ese mismo instante la perspectiva lineal y la preocupación por el punto de fuga, si no desaparece, se hace secundaria y se desdibuja en favor de una visión del mundo externo y de la naturaleza recordada, donde el punto de fuga desaparece o se supone fuera del marco de la tela. Para poner en lugar no preferente el papel de la perspectiva lineal, es necesario construir el espacio ópticamente a base de toques yuxtapuestos de color, pues el uso de determinados colores permite sugerir igualmente la tercera di-

mension; todo ello modifica también la posición del espectador, que desde este momento tiene que situarse en una posición más alejada para comprender la tela. Esta técnica fue utilizada por Delacroix y retomada por Huet, Daubigny...etc, con ellos se constituyó el gusto por lo no acabado, donde el artista sugiere más de lo que expone, originando esto mismo en el espectador, abocando todo ello a la exaltación de la imaginación subjetiva en el proceso creador.

Vimos pues, ^{que jamás} la búsqueda de la realidad llevó al abandono de la proyección subjetiva sobre el objeto artístico, y que incluso, la pretensión de rigor científico condujo a un sistema técnico, donde las sugerencias imaginativas eran tan importantes como lo expuesto en cierto sentido.

Pierre Miquel ⁽¹⁴⁾ divide el Naturalismo en dos tendencias estéticas: la sintética y la analítica. La primera, de tono humanitario y preocupada por la realidad social, alcanza a crear modelos, la segunda, solo pretende dar una impresión de la realidad en un instante, suprimiendo mediante la técnica el modelo clásico, en ella se incluyen los paisajistas preferentemente, estos a veces, mediante la degradación de tonos consiguen la luz envolvente del amanecer o del anochecer con juegos de contraluz, otras veces usan la técnica de manchas, que Delacroix denominó "flochetage", poniendo pequeños toques separados que actúan como puntos luminosos, válidos para dar la impresión de fugacidad o para disolver contornos. En general la preocupación técnica es grande, la supuesta desaparición de un tema de narración importante en el género de paisaje, hace centrar al artista en preocupaciones formales y de carácter técnico, despreciada la estética idealista. T. Thoré diría "El ideal consiste en

la manera de pintar y no en el tema". Esta técnica de tóques, a que antes aludíamos, se une al gusto por pintar al aire libre y observar más directamente los fenómenos más próximos de la naturaleza, el efecto de la luz sobre los árboles, los ríos que observamos a diario, explicando ello el gusto por los bosques próximos de Barbizon en los pintores naturalistas franceses.

12.-Transcendencia e importancia de la pintura de paisaje como expresion subjetiva, más allá de los términos cronológicos del Romanticismo.

El paisaje como expresion de ideas o sentimientos perduró todo a lo largo del s. XIX, toda la crítica y estética de este siglo acompañó y corroboró esta idea en la expresion artística, alcanzando al Impresionismo. En el paisaje o en la expresion de él se refleja el individuo, bien como sujeto histórico, bien como sujeto único o genial, de este modo el paisaje adquirió formas simbólicas, su lenguaje hace referencias no solo a lo que se copia sino a lo que se siente, sumergiendo al espectador en una retórica comparable a la literaria, más comparable incluso que la utilizada por otros géneros o expresiones artísticas, si recordamos que el género pictórico nace extremadamente ligado al literario, existiendo un transvase terminológico en este terreno entre pintura y literatura. El paisaje, género romántico, está empapado de literatura como todo el Romanticismo, y la crítica lo acusa desde temprano:

"Así pues desde 1827 es la influencia literaria la que prevalece, inundando de su melancolía el paisaje; es la sombra de Obermann la que ravive en la síntesis morosa y salvaje de Paul Huet... Es la belleza sensible añadida al sentimiento la que vivifica la sombra de las altas frondas en Th. Rousseau y J. Dupré, la que infla la sonoridad de la invocación pantefística de "La invocación de Fausto a la Naturaleza" en H. Berlioz, el que insufla al misterio la amplitud del verso antiguo en Victor Hugo... Vista por el ojo moderno la naturaleza se anima; las figuras desaparecen del cuadro y no son más que una mancha armoniosa; las palabras se multiplican para expresar los colores de los que se enorgullecen las paletas; y para hacer sentir el infinito no tiene que recurrir a Suiza enfática, ni al idealizado Oriente:

el más humilde rincón de Francia llama a la inspiración"(15) estas son las palabras de R. Bouyer en 1893, que pone como ejemplo de este gusto ciertos lugares descritos por T. Gautier, quizás aquellos en que se refiere a los alrededores de París. Este carácter romántico impregna la visión estética por encima del Romanticismo y mucho más allá de sus términos cronológicos, los ejemplos de ello son múltiples, como curioso cito aquí las declaraciones de Rodin en 1911:

"Pero, a decir verdad, todo es idea, todo es símbolo. Así, las formas y actitudes de un ser humano revelan necesariamente las emociones de su alma... Un bello paisaje no impacta solamente por las sensaciones más o menos agradables que procura, sino sobre todo por las ideas que despierta... El artista en toda la Naturaleza sospecha una gran conciencia parecida a la suya"(16).

Todos ellos vienen a reafirmar el carácter tanto científico como poético que Constable había subrayado en este género pictórico muchos años atrás.

Baudelaire, bajo su modernidad y dandismo, ve de igual modo la expresión de la belleza en la sugereñía de lo infinito, considerándose, como hombre de su tiempo, deudor del Romanticismo, pues este era para él "...la expresión más reciente, más actual de lo bello", es decir "intimidad, espiritualidad... aspiración hacia el infinito".

Toda esta poética alcanza a la crítica y la Estética del s. XX, desde Fr. Paulhan a P. Léger se insiste en la carga subjetiva que la expresión literaria o pictórica de un paisaje lleva consigo: Paul Léger hablaba de paisaje como un conjunto de formas sugerentes, de imágenes subjetivas que por semejanza evocan otros objetos relatándolos metafóricamente, en él las líneas y formas adquieren un valor expresivo íntimo(17), capaz de hablar del es-

tado del alma, afirmando finalmente que pintura y literatura tienen un fin comun y por ello coinciden muchas veces; Paulhan, al que aludimos en las primeras páginas, afirmaba que la pintura de paisaje trata por medio de la representacion de cosas reales una evocacion del sentimiento o idea de las cosas invisibles, afirmando textualmente que:

"En el fondo no hay en esto más que la aplicacion de la conocida frase, tan repetida y tan mal comprendida de Amiel. Si "un paisaje (real) es un estado del alma" debe poder representarse por un paisaje pintado" (18)

Paulhan es consciente de que el alma individual no vive al margen del medio, si no que más bien, este la condiciona en toda concepcion personal, con esta tendencia a creer en la influencia del medio entra en la línea de pensamiento iniciada por el pensamiento de Hegel, que Taine había desarrollado con una perspectiva muy mecanicista, ella rompía con el absoluto individualismo del Romanticismo. Comprende tambien este filósofo que en pintura se interponen los recursos técnicos entre la realidad y las posibilidades de un lienzo, más bien se imponen en determinada manera, limitando las intenciones de expresion puramente individuales.

El subjetivismo romántico deriva hacia una expresion individual, ahora mediatizada por el medio social, cultural y técnico, ampliandose y complicandose el concepto de paisaje. En el s. XIX se depura todo el proceso debido fundamentalmente al hecho de la division del pensamiento filosófico en dos direcciones, la idealista y la positivista, con ello el ambiente natural adquiere un significado diverso en el ámbito de las ciencias humanas, influidas previamente por el Idealismo y el Romanticismo.

mo, y en el de las ciencias naturales influidas por el positivismo. En Literatura y Artes figurativas el paisaje es siempre lugar de significados reflejados, derivados de los hechos psicológicos y de las actitudes culturales, por ello tiene valor subjetivo: Verlaine llegará a afirmar ^{como otros muchos} que el paisaje es un estado del alma. En el campo de las Ciencias Naturales, donde se desarrollan las teorías evolucionistas y genéticas, el método es de búsqueda experimental y de clasificación, el ambiente natural es estudiado en sus componentes como hecho objetivo. Esta dualidad se ha de superar por la Geografía, la nueva ciencia, que ha de enfocar lo natural, tanto desde el campo del positivismo como de la Estética y la Historia (19), de la importancia y transcendencia de ello llegaremos a hablar más a fondo en próximos capítulos.

Todo este proceso por el que pasa el subjetivismo romántico, hasta subyacer en el Realismo y en el Naturalismo y acabar por mantenerse en la crítica más reciente, ha de afectar al panorama español de forma definitiva, adquiriendo particularidades nacionales, que han de convertir en propios los modelos y motivos de paisaje: el subjetivismo ha de aparecer en la expresión literaria del 98, y el positivismo, incluso la superación de él, mediante la nueva ciencia geográfica, ha de introducirse en España por las corrientes científicas europeas que introdujo la Institución Libre de Enseñanza, a todo ello nos hemos de referir en próximos capítulos en el intento de describir la retórica y el lenguaje simbólico que afectó a la expresión del paisaje en el s. XIX.

NOTAS:

- (1) Valsecchi, Marco.: "Les paysagistes du XIX siècle".
Ed. Electa. France, 1971.-
- (2) Eco, Umberto.: "La estructura ausente", introducción a
La Semiótica". pág. 229. Edit. Lumen. Barcelona, 1972.-
- (3) Calzolari, Victoria.: "Concetto di paesaggio e paesistica", "Architettura del paesaggio"
Atti del Convegno di Bagni di Luca.
págs. 73-88. La Nuova Italia Ed. Ottobre 1974.-
- (4) Bialostocki, I.: "Estilo e iconografía". págs. 155-177.
Barral Editores. Barcelona, 1973.-
- (5) J.M.W. ~~Turner~~, Turner: "Liber Studiorum", 22 ed. 1906. por
Rawlinson.-
- (6) Damisch, H.: "Théorie du nuage". Pour une histoire de
la peinture. pág. 220. Paris, 1972.-
- (7) Miquel, Pierre.: "Le paysage français du XIX siècle".
págs. 23-41. Edits. de la Martinelle. Maurs-la-Jolie, 1975.-
- (8) Lecarpentier, G.J.F.: "Essai sur le paysage". Paris, 1817.-
- (9) Rosenthal, L.: "Du Romantisme au Réalisme". Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848., H. Laurens, Ed. Paris, 1914.-

- (10) Rosenthal, L.: op.cit. "Du Romantisme au Réalisme..."
- (11) Ventós, Rubert de.: "Teoría de la sensibilidad".
pág. 42
- (12) Gautier, T.: "El Prefacio de Cromwell brillaba ante
nuestros ojos como las tablas de la ley
en el Sinai"
- (13) Durhé, Dario.: "Realismo": "Uso del término y su his-
toria". "Enciclopedia Universale dell'
Arte", vol. XI, pág. 270
- (14) Miquel, Pierre.: "El periodo Naturalista", op.cit.: "le
paysage français du XIX^e siècle".
- (15) Bouyer, R.: "Le paysage dans l'art" (Extrait de "l'Ar-
tiste". I-IX-1893). Paris, 1894.-
- (16) Rodin, A.: "L'Art", entretiens réunis par Paul Gsell.
Bernard Grasset edit. Paris, 1911.-
- (17) Léger, Paul.: "L'Esthétique du Paysage de L'Architec-
ture et de la Peinture". Ed. du Mercure de
Flandre. Lille, 1931.-
- (18) Paulhan, Fr.: op.cit. "L'esthétique du paysage".
- (19) Calzolari, Victoria.: op.cit.

Capítulo III. — Historia del paisaje en España: Precedentes:

Toda historia del género del paisaje en pintura resulta dificultosa, debido a la falta de autonomía de dicho género hasta fechas muy tardías, esto es un hecho señalado por toda la crítica y los historiadores del arte; pues si esto sucede en Francia, Holanda o Inglaterra, con una fuerte tradición en el género, qué no, sucederá con el género español, falto de historia y solo desarrollado muy esporádicamente.

Sin embargo, algunos nombres hay que citar en la historia de la pintura española, sobre todo a partir del siglo XVII:

J.B. Mayno, formado en Italia, con marcada influencia de Caravaggio, tuvo sin duda contactos con el círculo de Carracci, Domenichino y Albani, pero además conoció también, sin duda, la pintura de Agostino Tassi, muy en relación con Gentileschi, todo lo cual le valió para el conocimiento de la pintura de paisaje de estos pintores, que sin duda inspiró los paisajes que acompañan a los Santos Juanes del Banco del retablo de las Cuatro Pascuas (1).

F. Collantes, discípulo de Carducho, original en representar asuntos bíblicos con fondo de paisaje, conocía el paisaje romano y napolitano y se inspiraba mucho en él, incluso hizo algunos paisajes sin animar con temas religiosos (2).

Destaca entre todos ellos Velázquez, con sus pequeños paisajes de la Villa Médicis y el ya famoso fondo serrano para el retrato del Príncipe Baltasar Carlos, inspiración de la reivindicación temática del paisaje castellano en la pintura que he de tratar específicamente en esta tesis.

El discípulo más próximo a Velázquez fue J.B. del Mazo,

45-111

que desarrolló diversos tipos de vistas de ciudades,^a paisajes con arquitecturas clásicas, escenas de cacería y vistas de jardín. De Mazo, era discípulo B.M. Agüero, que también aprendió en los paisajes lorenese de las colecciones reales. Con este círculo se relacionan también los paisajes de Jerónimo Antonio Ezquerro, cuya vida y obra se adentraron ya en el siglo XVIII (3).

Nos habla Palomino de Juan de la Corte, como "buen pintor de paisajes, batallas y perspectivas, de lo que es ejemplo "Las Victorias de Carlos V" en la Embajada de España en Londres. Los inventarios reales registran paisajes de Matías Jimeno, con temas mitológicos o cristianos. En el siglo XVIII la venida de pintores franceses, como La Traverse o Miguel Ángel Houasse, instalado en España durante muchos años, han de influir sobre el género y el gusto por el paisaje. En el conocimiento de esta pintura francesa, hizo Mariano Sánchez la "Vistas de Puertos" que le encargó Carlos III (4), como los de Galicia, Andalucía o Levante (5).

En el reinado de Carlos IV, se desarrolló la pintura de Luis Paret y Alcázar, discípulo de La Traverse que a la vez lo había sido de Boucher, del cual aprendió el nuevo gusto dieciochesco; de menos categoría pictórica es la obra de A. Carnicero y de J. Camaron, que incluidos en el mismo círculo de influencias desarrollaron el gusto de las Vistas de Puertos, sin duda todos ellos habían conocido y estudiado los cuadros que compró

Carlos IV de Claude Vernet, y asimismo se inspiraron para su pintura, en la pintura costumbrista flamenga del siglo XVII, conservada en las colecciones reales, sobre todo, en aquella especializada en vistas de puertos y vistas romanas. En la segunda mitad de siglo se pintaban para la Real Fábrica de Tapices, cartones con escenas populares, donde el paisaje tenía gran importancia, destacando en esos trabajos, a partir de 1775, el joven Goya, José del Castillo y Ramón Bayeu.

Uno de los primeros paisajistas puros fue Bartolomé Montalvo, alumno de Zacarías González Velázquez, y cuya vida y obra se adentra ya en el siglo XIX.

Realmente el paisaje como género autónomo, no ha de existir en España hasta el momento en que la Real Academia de Bellas Artes crease la cátedra de paisaje.

4.- Evolucion hacia un paisaje nacional: Creacion de la Cátedra de Paisaje en la Academia de Bellas Artes de Madrid.-
Convivencia generacional y pensamiento estético (Realismo, Impresionismo y Modernismo).-

La Real Academia de Bellas Artes crea la Cátedra de Paisaje el 14 de Mayo de 1844 por Real Orden del Ministerio de Gobernacion de la Península, ocupando la cátedra Genaro Pérez Villaamil con una estética basada en presupuestos románticos; Villaamil desarrolla su estilo dentro del pintoresquismo, con un gran sentido teatral, dentro de una narrativa histórica cargada de fantasía imaginativa, pues edificios y ruinas son en parte fantaseados por él; es su vision de la historia nacional tan individualmente romántica en su sentir, que se confunde con la literatura de viajes, de modo que a partir de él los grabados de monumentos y lugares históricos de la península va a ser moda apareciendo en todas las revistas ilustradas del país grabados y litografías con estos temas, años más tarde Martin Rico con una vision más próxima a la realidad se dedicaría a grabar gran parte de los edificios significativos en la Historia española; la nueva temática histórico-nacional que había introducido Villaamil, la había sido inspirada por el inglés David Robert, de quien recibió grandes influencias. De todos modos la pintura de Villaamil tiene más transcendencia individual que de escuela, el género de paisaje se trata esporádicamente todavía y la crítica lo desconoce practicamente.

Entre los paisajistas románticos hay que destacar también a Luis Rigalt y Javier Parcerisa catalanes ambos, el último se dedicó también a realizar láminas de viaje. Fernando Ferrant (fallecido en 1856) ocupó en segundo lugar la Cátedra de Paisaje en La Real Academia⁽⁹⁾, hermano de Luis pintor de Historia, estudia en Roma de donde procede su gusto clásico, sustituyó a Montalvo en el sillón de la Academia, pronunciando un discurso sobre paisaje; por los títulos de los cuadros presentados a la Exposición de 1856⁽⁸⁾ se deduce su interés bucólico en el tema: "...torrada pastando..." o "Un bosque con lago a cuya orilla reposa un cazador"; analizado desde otra perspectiva, los títulos denuncian también un romántico afán por lo pintoresco y sorprendente, en cuanto a la naturaleza se refiere: "...rio que se precipita entre peñascos" o "...rio desbordado". De cualquier modo que sea, los largos y detallados títulos precisan tanto que en nada favorecen a la imaginación del espectador: "País con un río, y en este una barquilla con gente que se dirige a un pueblo situado en una elevación" o "Un bosque con lago a cuya orilla se reposa un cazador", o "Un río desbordado, en el que hay una barca con dos marineros" ...etc. Ossorio y Bernard le acusa de amanerado y falto de poesía.-

A Ferrant le sigue en la Cátedra Vicente Camaron (fallecido en 1864), que fue nombrado por una comisión mixta el 31 de Agosto de 1856⁽⁹⁾ profesor de la asignatura de paisaje.

Tras estos, ocupó Haas la Catedra, lograndose a partir de él una continuidad en el género y creandose una escuela de paisaje, fenómeno que tambien sucedió en Cataluña con R. Martí Alsina.

Las fechas que venimos aquí barajando, nos indican el atraso con el que en España se acepta el paisaje como género mayor; cuando en Francia se había creado el Gran Premio de Paisaje Histórico en 1817, aun en pleno Neoclasicismo, la Catedra de Paisaje en España se creó en 1844 todavía. Sin intentar establecer una relacion absolutamente mecanicista entre arte y sociedad, es indudable que la composicion y organizacion social española debió contribuir a este escaso y tardio desarrollo del género, pues aquí no hubo nunca un gran desarrollo de la burguesía, no logrando ni siquiera su consolidacion como poder en el s. XIX, ^{y a que} lo que la desamortizacion tuvo de esperanza, cayó por tierra al convertirse sus beneficiarios en una burguesía latifundista atraída por la monarquía y la aristocracia. Considerado el pensamiento romántico como un producto casi exclusivo de la burguesía, podemos comprender mejor la casi imposible emergencia del género de paisaje en España. El Romanticismo español en pintura triunfó con una gran retórica literaria vertida en los cuadros de historia, aquellos que hablaban de los hechos gloriosos del pasado nacional, al igual que las ruinas de los edificios del pasado, envuelto todo ello en un tono grandilocuente o sentimental; junto a esta temática se desarrolló el de nuestro pasado colonial africano con un aire kitsch, veta, que en su preocupacion luminica, había de aprovechar Fortuny.

Este es el panorama español cuando llegó Carlos de Haes a iniciar el desarrollo del género que nos ocupa, el ambiente era de incomprensión y desconocimiento hacia el género, las discusiones más interesantes sobre el tema se oían en la sede de la Academia, a la crítica la coge en pañales el tema hasta bien entrada la segunda mitad del siglo los indicios de su éxito van apareciendo en el último cuarto del siglo pasado en los números de matrícula que aparecen en el "Boletín de la R.A. de Bellas Artes de S. Fernando" (40) y también en el aumento de cuadros de paisaje en las Exposiciones Nacionales. Del paisaje ni se malvivía y el único método de recompensa para los pintores eran los premios en la Exposición, con ellos se conseguía la pensión para Roma, para conseguirla había que llenar de preferencia unos metros de tela con asuntos de histórica y moral importancia. De todas estas limitaciones era consciente la crítica, J.O. Picon, no contento con el tono artístico general del país, constataba en 1878 que los países con medios sociales más propicios al desarrollo de su inteligencia y a la satisfacción de sus necesidades materiales tienen una inmensa ventaja sobre los demás, en este caso lea España (41).

El papel que desempeña el paisaje de Haes en el panorama español tiene su importancia, él institucionaliza la pintura al aire libre, pero no nos hemos de llamar a engaño, pues en otro orden se mueve dentro de recetas importadas, por ello la posición frente a él no es de gran polémica, es introductor de nuevos gustos pero no es rompedor; con Haes se va pasando de

un paisaje de gusto clásico a otro que se inicia tímidamente hacia la realidad por un camino intermedio, cargado de residuos idealistas y sin una identificación clara con el paisaje nacional, pudiendo tildarlo en muchas ocasiones de ecléctico.

La desorientación estética es la definidora del panorama artístico español: por un lado estaban las normas y gustos oficiales representados en la Academia, por otro, pequeñas élites intelectuales traían nuevos aires, aun poco definidos y apenas aceptados. Las condiciones sociales españolas apenas permitían una oposición a la oficialidad, como la que suponía en Francia el "Salon de Rechazados"; ni siquiera los acontecimientos históricos apoyaron jamás un sentido liberal del arte, como p.e. la Exposición de 1889 sin jurado, también en el vecino país. La oposición, si se puede hablar de ella en el terreno del arte, o mejor aun, las vanguardias, no fueron posibles en España, de este modo los vientos innovadores están en círculos cerrados y no tienen una línea estética con límites precisos. Así pues, en España todas las condiciones conducen a una desorientación estética, a un eclecticismo que también la crítica acaba por percibir, así lo muestran las palabras del propio J.C. Picon:

"Nuestra época es de incertidumbre y de lucha: los ídolos viejos han caído y no se han erigido los nuevos todavía, las sociedades sin tendencia determinada y fija, no inspiran al arte la experiencia de un ideal que no poseen".

Indudablemente el Realismo aparece en el arte español, en literatura y en pintura, pues es en cierto modo representante de este, como hemos de ver más adelante; pero el Realismo fue penetrando a duras penas en el pensamiento estético.

tico español, aquí se había arraigado con fuerza el idealismo, el que hacía a Castelar añorar a Rosini ante el triunfo de Wagner en París. Todo ello delata un rezago cultural con respecto a Europa, que se irá solventando poco a poco: en un principio los vientos europeos traen el pensamiento de Taine que inunda la estética española, Taine tiene su novedad y su interés en el campo del pensamiento estético europeo y español, su crítica de sentido histórico es interesante pero carece de la dimensión hegeliana, permaneciendo en un cierto mecanicismo estético, en un determinismo en cuanto a la creación artística se refiere, por otro lado mantenía sus ideales clásicos de un modo dogmático, deduciéndose de todo ello, que a pesar de su importancia el pensamiento estético, ~~de Taine~~ ⁽²⁾adolecía de un cierto eclecticismo. De mayor transcendencia para la nueva estética española fue la introducción de la nueva ciencia europea, de la Geología y la Geografía p.e., las cuales, con su nueva visión, justificarían la reivindicación y búsqueda del paisaje peninsular. En efecto, en el último cuarto del siglo español anterior y en los primeros años de este, el pensamiento español, reflejado en el estético, denota una dualidad: Influencia europea a través de la cultura por un lado (ciencia, filosofía... etc) junto a la reivindicación de España como cultura. Esta última posición conlleva el desarrollo del género "paisaje" en Pintura y Literatura con un matiz nacionalista, que en el caso del grupo cultural formada en torno a la capital, supondría la total asimilación y dignificación del paisaje de Castilla, para lo cual los valores estéticos de verdor, dulzura, bosque, umbrago... etc ~~se~~ ^{se} necesario sustituirlos por otros nuevos ~~en~~ ^{en} donde exactamente lo contrario pasaba de feo a bello, pasándose de una valoración física a una casi metafísica y filosófica. En esta búsqueda de un paisaje nacional, los

presupuestos de una estética realista quedan en muchas ocasiones encubiertos por un lirismo poético cargado de intencionalidad, que retoma en cierto sentido los caminos de un nuevo idealismo, coincidente a veces con el wagneriano (43)

y con el pensamiento estético modernista, de aquí que los caminos estéticos a la hora de ser analizados se confunden y mezclen apareciendo en un mismo artista diferentes posiciones en este sentido: del naturalismo pasa la Pardo Bazan a una estética modernista en "La leyenda de Sta Catalina", y Galdós típico representante del realismo narrativo, huye a veces de él como en "El Caballero encamujado"...etc.

Frente a estas posiciones que de una forma u otra fueron sustituyendo los esquemas estéticos dados, aparecía siempre las de aquellos situados en visiones recalcitrantes y retrógradas, que suponían enfrentamiento a todo lo que era cultura y progreso: al Realismo, al Naturalismo, al género de paisaje...etc. En estas ~~posiciones~~ estaban aquellos que no veían con buenos ojos la decadencia del género de Historia, fenómeno que se produjo por aquellos años (44), pues para ellos en pintura lo primordial era la importancia moral del asunto, de aquí que prefiriesen un cuadro de costumbres a un paisaje (45).

En este confuso panorama de la estética española de finales del siglo pasado podemos encontrar un medio de organización en el uso de las teorías generacionales, método usado por historiadores de la literatura y del arte; con la aplicación de dicho esquema de organización se pueden marcar en el terreno estético momentos de suficiente nitidez y equilibrio que permiten ser definidos por instantes, mientras el encabalgamiento generacional no produzca de nuevo el confusionismo y la mezcla (46). Hablando del fin de siglo en España se han llegado a establecer

cinco generaciones culturales que llenarian la mitad de dicho siglo(19), soslayando aquí las dos primeras por quedarnos un poco lejanas a los años que aquí se van a tratar, la tercera generacion estaba constituida por los nacidos entre 1828 y 1833, entre sus componentes cabe señalar al escritor y crítico de arte Federico Balart, uno de los más genuinos representantes de la posición recalcitrante más arriba aludida, este consideraba el paisaje como género menor llegando a sostener que dicho género era el refugio técnico de los que no sabían pintar(49), Balart permaneció hasta finales de siglo dando la batalla a cualquier intento de voluntad renovadora; Echegaray era otro de los destacados componentes de esta sociedad oficial de La Restauración, la oveja negra de los jóvenes de fines de siglo, en el campo político, cultural y estético destacaba Castelar, el cual inmerso en una estética decadente se sorprende ante las corrientes que ve en Europa hacia 1886, cuando Zola y Daudet son los astros, mientras él resulta ser el último blasón del idealismo(19); por estos mismos años, Haes (nacido en 1826) introduce la práctica realista de la pintura de paisaje al aire libre; Martín Rico pertenecía también a esta generación, él jugó un papel importante en el avance y desarrollo del género de paisaje en España, junto con Vicente Cuadrado pintó en el Guadarrama antes que lo hiciese ningún otro, lo que ocurrió es que su carrera se desarrolló fuera de España, y aunque sus contactos con la pintura española fueron importantes, su papel en ella no tuvo la importancia que debiera haber alcanzado en caso de vivir aquí; en Francia admira a la escuela realista de Barbizon, prefiriendo sobre todo a Daubigny, de él aprendió a renunciar a los dibujos sustituyéndolos por nota de color que tomaba del natural, en el libro

55

autobiográfico "Recuerdos de mi vida" (20) que dedica a Beruete, se ve el confucionismo con que esta generacion veia las nuevas corrientes pictóricas francesas, así incluye en Modernismo todas las corrientes de la nueva pintura desde el Impresionismo hasta el Simbolismo, no aceptando por supuesto el paso impresionista en pintura, acepta y ensalza el papel de la Escuela de Barbizon y del Realismo en general en el género de paisaje.

En el terreno artistico de la Literatura fue de capital importancia la primera novela donde la ambientacion paisajística alcanzó transcendencia, fue esta "El señor de Bombibre" de Gil y Carrasco, aparecida en 1884, esto no fue ajeno a la literatura, pues esta preocupacion por la ambientacion en la naturaleza lo continuó en esta misma generacion el escritor Pereda, cierto que Pereda era excesivamente topográfico y estaba alejado de la nueva estética que los jovencitos de entonces pregonaban en cuanto a la descripcion de la naturaleza, acusándosele de falta de sentimiento ante la misma (21).

En lineas generales de la vision generalizada de esta generacion se destaca en principio su absoluta falta de uniformidad: el realismo está ahí alternando con el trasnochado idealismo y con las posiciones más recalcitrantes, la batalla que libra no alcanza virulencia, como tampoco la había alcanzado la que presentó Corot al paisaje neoclásico en Francia, lo cual no le resta su importancia en el curso de la evolucion del género.

La cuarta generacion abarca a los nacidos entre 1843-1845, concretamente aquellos que vivieron intensamente la Revo-

lucion de 1868, hecho histórico que preparó la conciencia crítica de la Generacion del 98 pues el fracaso de dicha revolucion habría de traer consigo toda una ideologia que trascendió al mundo intelectual adquiriendo con ella una conciencia de crisis, "crisis profunda y universal que afectó a todos los órdenes de la vida"⁽²²⁾, crisis vivida como una lucha entre un mundo que se marcha definitivamente y otro que nace, de ella ha de tomar tambien conciencia la crítica de las artes plásticas, en especial a partir de 1880, no solo en cuanto a los pasos vacilantes para crear una escuela de paisaje, sino a la toma de conciencia del anacronismo de nuestra pintura, de su decadencia:

"Decadencias y esperanza es la Exposicion. No hay un cuadro completo. La falta de personalidad de los jóvenes se revela..."⁽²³⁾

"Nuestra pintura es anacrónica, es el manto de tisú deslumbrado tendido sobre un cadaver..." "Verdad es también que la España de hoy no tiene grandes ideales..."⁽²⁴⁾

En estos momentos se desarrolla en el panorama literario el costumbrismo, como veta menor del Realismo, este costumbrismo lleva consigo una carga melancólica en la descripción de algo que se suponía habría de desaparecer en breve. El representante más genuino del Realismo en la narrativa era Pérez Galdós, sobre todo en lo que se refiere a su obra juvenil, pues más adelante en plena madurez se vio influido por las corrientes culturales alentadas por la Institucion Libre de Enseñanza, las cuales cambiarían

no solo los presupuestos estéticos galdosianos, sino el de otros muchos artistas calificados también de realistas. El papel de la Institución en esta generación es cultural y estéticamente definitivo, el conocimiento y afianzamiento de la estética europea se realiza a través de ella, pero además su preocupación por la regeneración del país a través de la educación en especial, va a traer consigo novedades importantísimas para el panorama artístico: Giner hace hincapié en la educación artística pues según él la educación cultural era un valor seguro en la creación y expresión de un carácter nacional, carácter que expresa su personalidad a través de las expresiones artísticas, de todo lo cual se deriva entre otras cosas la búsqueda afanosa de las verdaderas raíces pictóricas de una pintura nacional, y con ello, la investigación de los institucionistas en torno a la pintura clásica española, así se explica el verdadero "boom" bibliográfico en torno a Velázquez, Goya y el Greco por parte de críticos de la Institución como Beruete o Manuel Bartolomé de Cossío, aquí, que una nueva animación artística a la búsqueda de sus señas de identidad busque identificarse con el suelo y la naturaleza que habita, y donde se desarrolló su propia historia, acudiendo para ello a los ejemplos de paisaje desarrollados por Velázquez o el Greco y revalorizando definitivamente el género de paisaje. En literatura, de Galdós, a la Pardo Bazán, se vieron empapados del "institucionismo". Los pintores pertenecientes a esta generación dentro del género aquí estudiado fueron muchos, gran parte de ellos de la escuela de Haes: J. Jiménez Fernández, J. Espina y Capó, A. Hardy y Aureliano de Beruete, que ha de ocupar el centro de este estudio, relacionado directamente con la Institución, participando

en los trabajos de la misma.

La siguiente generacion comprende los nacidos entre 1851 y 1855, entre sus hombres se contaba el crítico y novelista J. O. Picon, gran amigo de Beruete, cuyas críticas delatan una influencia de Taine y un amor por la estética de la realidad, tambien tenia contacto con la Institucion Libre.

Jaime Morera, discípulo predilecto de Haes, nació en 1855, estudió durante años en Roma con la Pension de Paisaje, de ahí su gusto por una técnica muy clásica y la impostacion arquitectónica de las figuras ante la naturaleza, recurso muy utilizado por él; a pesar de lo reiterativo de su obra y de lo poco innovadora que resulta en ocasiones, tambien Morera vive los nuevos tiempos: las excursiones a los alrededores de Madrid, y sus estudios de paisaje en la montaña del Guadarrama, se incluyen en todo el proceso regenerador que el concepto de paisaje sufre por estos años. (25)

La sexta generacion fue la que constituyó la juventud de la Regencia (26), que mucho debía a las dos precedentes y que convive con todas las anteriores (24), de ella formaban parte los entonces llamados "modernistas" y los "noventayochistas" y los que a su manera continuaban las técnicas del Realismo y el Naturalismo. Luis S. Granjel coloca a la promocion de la Regencia como nacida entre 1864 y 1878 diferenciando claramente una serie de grupos, pero otros muchos autores no estan tan de acuerdo con estos encasillamientos, preferentemente en lo referente a las definiciones y diferencias entre estética modernista y noventayochista (28), pues consideran que existen grandes interferencias entre ambas y en general un gran confusionismo en la estética del último decenio del siglo pasado, entresijo que

se puede ir aclarando minimamente en un análisis de textos de la época. En principio en la palabra "modernista" se englobó un concepto que no tenía ni mucho menos un sentido *estilista* como el del Modernismo europeo. En el apelativo modernista se incluían todos los conceptos que España tenía de vanguardia europea, esta vanguardia era considerada a veces como impresionista, en otras ocasiones como decorativista y muchas veces como representante de la decadencia de nuestra pintura; de esta variedad conceptual se explica que exista confusión, p.e. Martín Rico hablando de Pissarro empleaba el término "modernismo" por el de "impresionismo" (20):

"Me chocó mucho que pintaba y repintaba el cuadro que hacía y todos los días cambiaba el efecto, a lo último el cuadro tenía dos o más dedos de color. Tenía por entonces un color más fino de tono, que me gustaba más que lo que hacía después en pleno modernismo".

Más amplia, indefinida y confusa resulta la definición de N. Sentenach intentando aclarar las discusiones de la Academia de la lengua para aceptar y delimitar el vocablo (21):

"...a todo se extiende un movimiento que hemos dado en llamar "modernismo" afán de caracterización que toca en lo extravagante gozándose ya en reproducir aquel candor de lo primitivo y casi pueril (decadentistas), ya de lo perceptible para algunos seres de sensibilidad exaltada e hinóptica (impresionismo)".

Aludiendo al caos que supuso el término y el concepto "modernista" en España Manuel Machado hablaba de "gazpacho", acusando a lo más retrógrado de la crítica de no aceptar la nueva estética en nombre de lo castizo y tradicional (22).

En nuestros tiempos la crítica intentó deslindar unas corrientes de otras, unos artistas situarlos en un grupo y otros en otro, haciendo dos grandes bloques: los noventa y ochistas y los

modernistas, estableciendo diferencias entre ellos, pero estudiando interferencias y similitudes.

Cuando Vicens Vives habla del fenómeno noventayochista, lo define como la conciencia de Castilla, considerando error metodológico "asumir en la actividad del 98 a todas las regiones de España" ⁽²²⁾, en la firme creencia de que el 98 no es más que una reacción nacionalista ante el tremendo fracaso de España como la obra distintiva de Castilla, buscando por ello la recuperación en una supervaloración de lo castellano, "en un nacionalismo telúrico". La opinión de Vicens es realmente acertada, repetida después en varias ocasiones y aceptada en general, en ella conviene profundizar, pues esta actitud noventayochista no se produce por generación espontánea, de aquí que sea necesario conocer sus orígenes y su transcendencia. Los primeros en poner de relieve el paisaje castellano son los institucionistas y a su cabeza está Giner de los Ríos ⁽²³⁾, este, preocupado por la importancia de la naturaleza en la educación, definió una estética del paisaje nacional, centrado en Castilla, principalmente en los paisajes próximos a Madrid, desde la Sierra hasta el llano, en ella expresó el perdido carácter nacional, cargándose por ello más tarde de melancolía y lirismo, al tiempo que constituyendo una regla ética y moral; afectó tanto a pintura como a literatura, aproximándose textos literarios y textos plásticos, en aras de un ideal perdido, que en ocasiones se tornaba oscuro y descarnado y otras veces evasivo y lírico, penetrado todo él de un claro neorromanticismo, en este sentimiento se desarrolló gran parte del paisaje del 98, gran parte de sus modelos descriptivos cargados de melancolía, de sobriedad, desbordándose en ellos el nuevo y supuesto espíritu español, el alma española. Como estética neorromántica evidente esta cargada de

(24)

"literatismo" (), estética literaria y pictórica se confunden, incluso la preocupación artística de los escritores es destacada, en especial por la pintura, la del pasado y la del presente, para ellos "la pintura de paisaje es la que ha creado la belleza del paisaje mismo", por ella miran en repetidas ocasiones tanto Baroja como Azorín, definiéndose en esta estética:

"Y en esto de la cultura estética está sin duda el de lo más de nuestra regeneración o más bien ingeneración o engendramiento" (25).

Toda esta estética pasa por el realismo, toca pocas veces el naturalismo y acaba evadiéndose hacia un idealismo de base romántica, según el cual, como ya vimos, el arte es producto y reflejo absoluto de nuestra alma, asimilada esta a un alma individual y colectiva a la vez, según la filosofía krausista que había alimentado el pensamiento estético de la Institución. En este lirismo idealizador van a encontrarse todos los recursos metafóricos, hallados mediante la estructura compositiva y técnica; Azorín fue quien más empleo la metáfora y en su preocupación formal utilizó lo que se dio en llamar técnica impresionista, coincidente en bastante con la pictórica de igual denominación, que conoció por su estudio de Baudelaire, los Goncourt y en general la cultura francesa. Salvando los obstáculos para comparar pintura y literatura y pasando por encima gran parte de la bibliografía sobre el tema, debemos constatar que gran parte de la crítica admite la influencia indudable de literatura sobre pintura y por ello de literatura impresionista sobre la pintura del mismo nombre; así p.e. Sabatier (26) nos habla de la técnica impresionista de los hermanos Goncourt, y de su influencia pictórica, Amado Alonso establece relación entre ellos y el impresionismo

pictórico, insistiendo en su influencia entre pintores y escritores. Este mismo fenómeno sucede en España entre pintura y literatura, la bibliografía dedicada a analizar la literatura de paisaje de los años finiseculares insiste en ello, muy en especial aquella dedicada a Azorín⁽²⁴⁾; en estas líneas no es mi intención más que iniciar un tratamiento de esta problemática, pues en capítulos posteriores deberá ser tratada más ampliamente, pero de todos modos y para rematar el perfil de la estética del 98, cabe decir, que la estética literaria en torno al paisaje y la aceptación de nuevas técnicas, como la impresionista, en España se produjo antes en literatura que en pintura, de aquí ^{una de las razones de} que el impresionismo español sea esporádico, anacrónico y rezagado; uno de los primeros pintores que lo utilizó fue Beruete, de modo irregular y tardío, como más adelante hemos de ver, luego en alguna ocasión Regoyes o Meifren, pero no creo que se pueda hablar ni mucho menos de escuela.

El fenómeno estético modernista, que en España había sido identificado como algo confuso en un principio y asimilado a todo lo progresivo como habíamos visto, se identifica algo más con el Modernismo europeo en la joven generación coincidente con el noventa y ochismo; el foco más caracterizado del modernista fue en estos momentos el mediterráneo, diferenciándose netamente de la estética centralista según opinión del mismo Vicens Vives:

"En cambio en Cataluña los coetáneos del 98 se comportaron de otra manera. Ellos habían dado a luz al "modernismo", habían importado corrientes estéticas parisienenses y aplaudían a rabiar las obras de Wagner y Nietzsche, se reflejaban ante el desastre con amor (Maragall) y preconizaron una situación optimista y realista. España había de reconocerse a sí misma en la plenitud de sus pueblos, en la esperanza de sus hijos que querían incorporarse a Europa..."

Las afirmaciones de Vicens son ciertas, pero todas estas corrientes estéticas no quedaron como patrimonio único del Modernismo catalán, sino que traspasaron sus fronteras y llegaron en gran parte a Madrid; así por ejemplo la preocupación por Nietzsche, a la que se alude, era fundamental en la estética de 98, de él venía el concepto de "fuerza" o "energía" del paisaje, tantas veces aplicado a las descripciones del paisaje castellano, desde los institucionistas hasta ellos. Quizás el wagnerianismo fue descubrimiento de Cataluña, pero alcanzó a Madrid, estrenándose en 1890 "Tannhauser" y en 1894 "Los maestros cantores", Azorín fue consciente de como su ambiente gozó del impacto de Wagner⁽⁴³⁾:

"Tres focos de estética coexisten en España en determinada época: la escuela del 98, el wagnerianismo y los paisajistas".

Literatura y pintura admiraron a Wagner, los personajes de sus óperas ocupan parte de la temática pictórica española, como p. e. la del pintor Rogelio de Egusquiza, gran amigo de Beruete. Pero en una relación más sutil, Wagner se relaciona con el paisaje al exaltar la importancia de una ambientación natural en la escena, por ello tal vez no era casual el wagnerianismo de Beruete, que acudía religiosamente a Baireuth.

En el mediterráneo también, sobre todo en el foco levantino, apareció la escuela "luminista" de gran fuerza y difusión. Una de las razones de su pujanza y carácter diferenciador frente a lo castellano era la económica, Valencia vivía un auge, en estos momentos de crisis en la península, el producto de su huerta tenía un enorme mercado y su puerto tenía un tráfico floreciente⁽⁴⁴⁾. En estos años la Academia de Bellas Artes de Valencia tenía sus propias pensiones para Roma, surgiendo de ella un grupo de artistas representativos en el panorama na-

cional, grupo que captaba el optimismo y la alegría de una burguesía mercantil radiante. Las relaciones artísticas con Roma fueron esenciales para el arte español, aunque más, si cabe, para el arte mediterráneo, ya desde el s. XVII Valencia tuvo fuertes contactos con Italia, esto se refuerza y continúa en el siglo XIX:

"Valencia era con todo una tierra de arte. Valencia ha sido el punto de enlace entre la pintura italiana y la española" (42)

Sorolla, Pinazo Camarlench, Domingo Marqués... etc. estuvieron pensionados allí a finales del siglo pasado. Las técnicas y el estilo luminista, suelto y cargado de atmósfera, provenía de toda esa influencia velazqueña, que afectó a la pintura española de finales del siglo pasado, influencia, que, exagerada y estereotipada, cargó las exposiciones españolas del estilo que Balsa de la Vega llamó de "sol libre" (43), pero a esta influencia se unió la del conocimiento de la pintura italiana, alejada del tecnicismo francés y más preocupada por el uso de las "macchie" y por los efectos de contraluz, centrada en un "verismo" al que se aproximaba la escuela luminista, mucho más que al impresionismo francés. (44) Habría que estudiar a fondo la relación de los pensionados valencianos con la pintura italiana, especialmente su conocimiento de los "macchiaioli", pues en el "verismo" de ellos se basa gran parte de la experiencia levantina; establecidos y conocidos exactamente estos contactos, se debe estudiar las relaciones de los "macchiaioli" con el Impresionismo francés, los cuales sabemos que son casi nulos, y que en general hay una actitud de repulsa hacia dicho movimiento: Fattori en su estancia parisina de 1875 solo encontró apreciable a Manet; se sabe no obstante que estudiaron y gustaron de la escuela de Barbizon y de su naturalismo paisajístico, el cual ocupado en los os-

curos y perdidos rincones del bosque de Fontainebleau, no había desechado el negro como color de la sombra; estudiaban y admitaban los jóvenes italianos a Meissonier, lo cual no era lejano a los valencianos y mediterraneos en general. Aun sin entrar en una investigación absolutamente exhaustiva, se puede decir que la pintura luminista española se aproxima más a Italia que a Francia, teniendo además como precedente la pintura de género de Fortuny en relación también con Meissonier. En general, la pintura española sufre la influencia, durante aquellos tiempos, de aquella clase de pintura concebida a pleno sol, que partía tanto en italianos como en españoles del claroscuro de Barbizon, evolucionando en ellos a causa de los reflejos e intuiciones de oscuridad que proporciona la luz mediterránea. Son más bien realistas que impresionistas, acercándose al realismo costumbrista, que se da en literatura con un Blasco Ibañez, de hecho Azorín compara al estilo de Blasco Ibañez con la pintura:

"Tiene el estilo de Blasco Ibañez la luz y la claridad del Mediterráneo, es fuerte, lleno, coloreado, plástico" (45)

Pero el "luminismo" no es solo luz a espuestas, estéticamente es algo más complejo que todo eso, a parte de su carácter marcadamente realista, de vez en cuando se inclina al modernismo en sus formas y perfiles ondulares, por ejemplo, en esta tela de Sorolla hecha en Jévea en 1905, en que a las formas ondulares femeninas acompaña todo el trazado de las pinceladas, largas y curvas (Sorolla, Lámina 1).

En cuanto a las consideraciones que se han hecho y se hacen frecuentemente del "Luminismo" como asimilable al Impresionismo, es tema que merece estudios en profundidad, pero aunque solo sea de paso y sacando consecuencias de este estudio que aquí se realiza, creo que es posible afirmar que este tecnicismo español no se debe confundir con el francés: hemos visto ya las mayores posibilidades de influencia de la pintura italiana por un lado y la pintura de Meissonier por el otro, todo lo cual nos hablaba de un realismo de determinadas características pero nunca de un impresionismo; Sorolla fue amigo del más realista de los que en un principio formaron grupo con los impresionistas, que era Bastien-Lepage, admirándolo profundamente, lo cual es significativo; Beruete, gran admirador de Sorolla, supo darse cuenta de que este no era propiamente impresionista:

"No menor interés ofrece la manera con la cual interpreta la vibración de la luz, especialmente aquella que produce el sol al iluminar los objetos. Para dar idea de estos efectos recurre a veces al uso de pinceladas menudas de gran acento y vibración, sin caer en las exageraciones de muchos pintores modernos y de los llamados impresionistas..." (15)

El "Luminismo" no alcanza el tecnicismo de impresionismo, esto está claro para Beruete y más tarde para Regoyos, que había utilizado las técnicas impresionistas y

puntillistas

"Del Castillo de la Mota procuraré hacer hoy, al caer el sol, una impresion encendida, pues ya se sabe que este pais como no se ilumine con el sol poniente o luces de bengala es indudablemente un pais inpintable. El monte es todo de yeso las casas e iglesias tambien; todo esta calcinado por el sol blanco a estas horas del trompe l'oeil. Anda y que lo pinte Sorolla, que yo no cojo los pinceles hasta tener el mosaico de los complementarios" (48)

Así, efectivamente, la pintura luminista valenciana se basa en enormes contrastes de sombra y luz, entendida aquella como negro, cosa que el impresionismo rechaza, de ahí ese aspecto calcinado de los blancos y de las zonas iluminadas por el sol. El camino de los complementarios lo habría de encontrar Regoyos en Europa, nunca en el luminismo español, ni siquiera el mismo Beruete aun admirando a Sorolla empleó los contrastes luz-sombra con el concepto luministas, huyendo de los paisajes del sur de cuya luz no gustaba, como tampoco había gustado su maestro Haes, pero del posible impresionismo en la escuela de paisaje de Haes hemos de hablar más adelante.

La pintura luminista puede ser llamada mediterránea, asimilada a un sentido de mediterraneidad, que difiere de la estética que se da en la pintura desarrollada en torno de los círculos madrileños, marcada por la identificación con su propio paisaje castellano.

En cuanto a Cataluña, con su escuela de Bellas Artes en Barcelona, las relaciones con Roma fueron las únicas durante años, pero luego con París empezaron a ser tanto o más frecuentes y las corrientes modernistas, expresionistas ...etc, dominaron sobre el realismo naturalista del paisaje de Martí Alsina⁽⁴⁸⁾ y del de la Escuela de Olot.

2.-Impedimentos ante la aparición de Haes: la crítica y la Academia frente al género de paisaje.-Ecclecticismo y falta de identidad de Haes con el paisaje nacional.-El realismo en la estética de Haes.-

En el panorama de la crítica de arte, España desconocía también el género de paisaje, cuando Haes aparece en la actualidad artística, de tal modo coge en pañales a la crítica, que en cierta ocasión, se le llega a preguntar al maestro por boca de esta: "¿qué querían decir las rocas y los añosos árboles y las montañas abruptas?" De hecho, las fuentes teóricas eran apenas existentes, las únicas y escasas estaban constituidas por las que salían de La Academia de Bellas Artes, especialmente por medio de discursos sobre el tema a partir de la década de los 50.^{en} El año de 1859 pronuncia un discurso sobre el tema Nicolás Gato de Lema (50), en ese discurso se daban explicaciones científicas de gusto sociologista, línea muy al uso desde que estéticas como la de Taine y suédoes invadieron el pensamiento estético español, así Gato de Lema concebía el gusto por la temática de la naturaleza como respuesta al ruido y al jaleo ciudadano en general, aunque es consciente de que este género no ha cuajado en el ambiente artístico español con excesiva fuerza. En 1860 fue Haes quien pronunció su discurso de entrada en la Academia, que hemos de analizar un poco más adelante, donde expresaba su noción de arte como verdad, como realidad, llenando más adelante con lo expresado en estas

palabras que en su propia obra pintada⁽⁵⁴⁾, con el criterio y la obra de Haes se abrieron, de cualquier modo nuevos horizontes al paisaje español.

Pues bien, como decía, la crítica, ~~con~~ los escasos apoyos teóricos que posee, está poco preparada para criticar la pintura de paisaje y la obra de Haes, el primer libro de ~~emergencia~~ ^{emergencia} sobre el tema que nos ocupa fue el de José Caveda⁽⁵⁵⁾, donde se constataba el progreso de dicho género en España, comparándolo con el desprecio que de él había hecho la pintura anterior, ~~se constataba~~ ^{se constataba} que la escuela española de paisaje era en aquellos momentos distinguida imitadora del paisaje belga y francés. A pesar de los nuevos criterios que van surgiendo, la crítica es consciente de la falta de altura que España tiene en esta clase de pintura, muestra de ello son las críticas de Tubino, entre otros, a la exposición de Bellas Artes de 1866:

"Abundan los paisajes, hemos visto más de cincuenta y sin embargo ese conjunto está demostrando que la pintura de paisaje como hoy se la concibe cuenta muy pocos años de existencia en España. Sus pasos vacilantes indican debilidad, falta de conocimiento e inexperiencia"⁽⁵⁶⁾.

El pensamiento estético acepta en líneas en general el realismo, pero como copia idealizada de la naturaleza, la cruda realidad y el concreto materialismo les parece poco moral como objetivo de la pintura, y

en ello coinciden desde Tubino hasta el mismo Cruzada Villaamil:

"El paisaje en su mayor aceptacion es el género que más indica las condiciones superiores del artista. Porque el paisaje no es copiar con un realismo material lo que la naturaleza presenta, sino la tradicion por medio del arte, del sentimiento que la verdad, que la naturaleza inspira al artista. De aquí nace que un paisajista sin alma de poeta... jamás podrá producir tanta poesía dentro de la verdad que exige el género (54)".-

Vemos como el realismo español estaba paniaguado, no aceptando el pensamiento positivista en sus extremos, aquel que había de llevar al naturalismo; aun en Francia, el movimiento realista había mantenido gran parte del bagaje estético del romanticismo, pues si estas ambigüedades se daban allí, con más razón los recelos de España ante el realismo habrían de ser mayores, y de hecho lo fueron. La presencia aquí de un idealismo a ultranza, al que ya nos hemos referido anteriormente, va generando una escuela poco definida y ecléctica, que hasta encontrar su ser necesitó del tiempo y la ocasión. La crítica acusó el ascenso del género, pero no acababa de convencerle aquel método más próximo al Positivismo que concernía al Naturalismo, y sigue insistiendo que no se abuse de la copia de la realidad y que se componga la naturaleza:

"A principios del siglo era el país académico con figuras mitológicas y con pastoras vestidas de fino, y la composicion era fantástica; una palmera de Minive se columbiaba sobre un pino del Guadarrama

ma...más hoy se incurre en el problema contrario: se coge el terreno que cabe en el marco y se le pinta ,botánica,geológica y pericialmente..."más adelante el crítico se refiere a Haes ,constatando su gusto durante gran parte de su obra por el paisaje compuesto:"De los artistas que procuraron componer siempre algo es Haes,aunque luego haya entrado en el gusto moderno"(55).

La evolucion,a la que se niega en cierto modo el gusto reinante,se va produciendo,y si analizamos un poco el texto citado nos percataremos de ello:en estas palabras se acusa a la falta de composicion,pero tambien se hace a la falta de perspectiva,o mejor dicho, a aquella que puso de moda los distintos puntos de fuga,o incluso este fuera del cuadro(...se coge el terreno que cabe en el marco..."),resultado de las nuevas experiencias fotograficas y la preocupacion por las ciencias positivas se hace patente ,refiriendose a una estética geológica,pues veremos que por estas fechas se empieza a difundir la nueva ciencia geográfica en España,de gran importancia para la evolucion del concepto paisaje.

Tubino sigue convencido de la debilidad del género en nuestro país,todavía en las críticas a la exposicion de 1871:

"Conviene repetir lo que tengo escrito sobre este género de pintura,pues explica mi criterio...Sus pasos vacilantes dije indican la debilidad de la infancia,sus errores la falta de conocimientos y la indolencia de la inexperiencia"(56).

Cuando Haes se da a conocer y alcanza el éxito, el género de paisaje está iniciándose en España, la crítica apenas toma nota de él pues como vemos está poco preparado para enjuiciarlo; lentamente se abrirá camino el pintor belga criado en Málaga, en principio sus ejemplos estaban cargados de recetas académicas, aunque mucho menos que lo que estaban los de V. Camaron o de Ferrant; con él, se comienza a mediados de siglo, una escuela de paisaje que irá descubriendo poco a poco las bellezas y los lugares de España, antes de él lo habían hecho algunos pocos, como Martín Rico y Vicente Cuadrado que ya habían realizado excursiones al Guadarrama para pintar, pero su labor había tenido poca transcendencia pues el segundo murió muy joven y el primero desarrolló su carrera fundamentalmente fuera de España. Cuando, en 1858, Haes se presenta en la Exposición Nacional, al igual que en la anterior de 1856, el tema por excelencia es el histórico cargado de retoricismo y oropel; en la de 1858 se presentan solo los paisajes de Haes, R. M. Alsina, Rigalt y Sánchez Blanco: R. M. Alsina viene a representar el realismo y el paisaje histórico catalán, pintando sus ruinas, panoramas y rincones; Haes presenta dos cuadros del Piedra en Eragon, uno de Prusia y el otro de Bélgica. Pues bien, si es cierto que Haes irá familiarizando a sus discípulos con el paisaje español por la difusión del trabajo pictórico al aire libre, realizando excursiones a Elche, Mallorca, Asturias, Aragón, La Mancha y Vascongadas... etc, es también cierto, que en la obra de Haes no se ve una clara identificación con el pais-

saje de su entorno, prefiriendo los del Norte por asociarse mejor a su técnica y ser más válidos para su código pictórico, y aun más, cuando puede pintar en Bretaña, Bélgica y Holanda, donde su personalidad artística encuentra su identificación con facilidad. Cuando se decide a pintar el paisaje de la meseta castellana, elige los lugares que menos la definen: rincones verdes con árboles y vegetación (Haes. Lám. 19: "Robles en la sierra"), lugares húmedos (Haes. Lám. 15: "Riberas del Manzanares") donde se inventa muchas veces una abundancia de vegetación inexistente; en líneas generales huye de la Castilla árida y esteparia, o en todo caso la suaviza en sus contrastes. Constatar la falta de identidad de Haes con el paisaje nacional no constituye una valoración negativa, sino una observación de carácter significativo. (52)

Haes da sus primeros pasos como pintor en España con el pintor academicista Luis de la Cruz y Ríos, del cual va a heredar indudablemente las recetas del "paisaje histórico", utilizado por el belga en los primeros años de su carrera. De estos años es sin duda el paisaje que se conserva en el Palacio de Aranjuez "Paisaje a la orilla de un río" (Haes. Lám. 43), en él temáticamente se desarrolla un paisaje bucólico y pastoril, usando la naturaleza como escena para la vida campesina, y en el desarrollo compositivo es sin lugar a dudas un "paisaje compuesto", donde el natural a sido reordenado; por último, la técnica detallada y minuciosa nos indica la dis-

tancia del apunte tomado del natural y su trabajosa reelaboración.

En 1850 Haes marchó a Bélgica, donde tomó contacto con la naciente escuela realista,⁽⁵²⁾ la cual no había alcanzado los niveles de avance de la francesa: en Bélgica el paisaje fue considerado durante tiempo como género menor, cuando ya en Francia e Inglaterra estaba en pleno auge, solo algún maestro se dedicaba a él, y para eso con claras intenciones de decoración, este era el caso de J. B. Ommenfanck (1755-1826), de H. van Assche (1774-1841), de J. P. Heelemans (1787-1845) y de E. Verboeckhoren (1799-1881), ligados todos ellos al siglo XVIII en su concepción del género. Había que esperar a la década de 1840-50 para que los paisajistas salgan al campo e intenten copiar el natural; uno de los primeros e importantes fue Theodore Fourmois (1814-1871) que había de tener muchos seguidores como E. Huberti, A. de Knyff, F. Roffiaen, J. Kindermans y J. Quinaux, entre otros. No obstante el avance en todos ellos, se veía todavía en sus trabajos un fuerte academicismo, concibiendo el paisaje como una "composición ingeniosa" de "sólida factura académica", según palabras del mismo A. E. Moerman. Pues bien, Haes se formó con Quinaux en estos años de estancia en Bélgica, con el cual su realismo no alcanza la modernidad del francés ni mucho menos, y de hecho sus obras primeras así lo denuncian. Haes guiñó un tanto el ojo, declarando su amor a la verdad en el importante discurso que pronunció en la Real Academia en 1860, porque luego las concesiones al pasado, las misturas con el romanticismo y el

neoclasicismo, salen a la luz en su obra.

Con todo el papel de Haes en España es de transcendental importancia: él enseña a pintar al aire libre; realiza también los primeros intentos de pintar el paisaje peninsular...etc. Su labor es la de un iniciador; luego cada uno de sus discípulos ha de buscar su personalidad, los más destacados lograron alcanzar su propio estilo, los otros se quedaron en el uso de los modos aprendidos consiguiendo un paisaje ecléctico, como en el caso de Morera, que copia al maestro o mezcla los modelos de aquel con las normas académicas aprendidas en la Academia de España en Roma. En realidad solo unos pocos han de lograr identificarse y seguir en busca de un paisaje propio, aquel que irá siendo identificado por algunos intelectuales con el paisaje nacional, además, los pasos para llegar a esto fueron lentos, inseguros y con síntomas claros cuando la conciencia nacional se considere perdida, buscándose incluso en el paisaje.

El problema del eclecticismo puede encontrar sus razones indirectamente en el medio, en el caso de España el paisaje no se descubre hasta muy entrado el siglo ni en pintura ni en Literatura, pues el movimiento romántico con la reivindicación del paisaje nacional y las consecuencias de ello se produce tarde y a destiempo: el realismo en pintura llegó con Haes, si bien este pintor tomó un contacto de segunda mano con esta escuela, como hemos referido más arriba; incluso el realismo literario, aunque más claro, tampoco va a tener unos límites preci-

sos, de modo que el paisajismo aparece, pero no es algo determinante; en suma, la afirmación y confirmación del género paisaje se realizó por medio de una generación posterior, que consciente del retraso español, y lo que es peor, de su falta de preparación, intenta concienciar al país rompiendo con el mundo de valores identificados a la nacional por aquellos que intentaban mantener a todo trance un nacionalismo arcaizante y negativo, en base a un falso respeto a la tradición. Aquellos, ~~practicados~~ del estado de nuestro país, eran conscientes de un fracaso histórico, a partir concretamente de la Revolución de 1868, iniciando un proceso de búsqueda de nuevos valores nacionales. Hay en todo este proceso algo de derrota y de búsqueda romántica, ellos se preguntaban donde habían quedado las glorias pasadas, la verdadera tradición, el arte y el mismo paisaje, pues hasta ahora se habían buscado paisajes extraños al nuestro. A todas estas preguntas fueron encontrando respuesta, la dada a aquella que se interrogaba por un paisaje nacional, se halla en ^{unos} nuevos modelos: hasta ellos Castilla había sido fea, a partir de ~~mi~~ ellos ha de ser reivindicada. El final de este proceso de búsqueda e identificación culmina con los modelos estéticos del 98.

Haes inició también a sus discípulos en el descubrimiento de la alta montaña española como temática de paisaje, él fue quien primero pintó del natural los Picos de Europa; su visión de la montaña restaba aun cargada de aquel

romanticismo que veía con asombro la naturaleza en su grandiosidad, y que por ello solo daba lugar a lo pintoresco, eligiendo siempre lo abigarrado, lo escarpado, enfocado todo de tal modo que fuese subrayado el asombro: p.e., en "Canal de Mancorbo en los Picos de Europa" (Haes, Lám. 11) el primer plano se enfoca enormemente próximo, en un nivel ligeramente más bajo que el espectador y envolviéndolo en sombras, mientras que el segundo plano contrasta con el primero en altura ocupando casi toda la tela. - y además está cargado de claridad, se ve pues el uso de la técnica de pantallas de luz y sombra, desarrollado exageradamente en apoyo de una visión grandiosa de la naturaleza. Tras Haes la visión de la montaña va a evolucionar y sufrirá grandes cambios, pero con todo, fue este pintor quien se encargó de plantar la semilla de una nueva e importantísima temática para el desarrollo de el género en nuestro país

El balance de lo dicho nos da una visión positiva del papel de Haes en el paisaje español, pero nos sugiere también que solo con él no hubieramos podido hablar de una escuela de paisaje español, pues él no lo definió como tal, moviéndose durante años en su terreno sin casi competencia (59), abonando un ~~catálogo~~ poco menos que baldío.

A pesar de las contradicciones, el realismo de Haes y su concepción estética fueron también de suma importan-

cia para el género, uno y otra quedaron expresados de modo directo en su discurso de recepción en la Real Academia, "De la pintura de paisaje antigua y moderna", que hemos de analizar aquí en algunos de sus párrafos más significativos (60). De sus palabras se deduce un ^{avivido} realismo con todas sus consecuencias: a lo largo de él, se constata una ^{avivida} preocupación por el conocimiento profundo de la naturaleza, pues "...solo, con el conocimiento profundo de la naturaleza logra el paisajista llegar a producir algo bello", este profundo conocimiento de la naturaleza, ha de basarse, según el criterio del pintor, en un cientifismo, derivado de un pensamiento positivista, insistiendo por ejemplo en estudiar las "...diversas especies vegetales", los árboles deben ser conocidos pues "cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito...". Todo esto tenía como fin la verdad, que se definía como fidelidad a la realidad, porque según sus propias palabras "En el paisaje la exactitud de la reproducción vale más que un ideal imposible. La naturaleza difícilmente soporta el trabajo de la imaginación: es tan poderosa que sobra al hombre con tratar de reproducirla. La multitud innumerable de sus accidentes y combinaciones poca cosa nos permite inventar", la coincidencia con el realismo francés más representativo se hace aquí patente, pues decía el mismísimo Courbet que "la pintura es la representación de los objetos visibles. La imaginación en el arte consiste en encontrar la expresión más completa de las cosas existentes, no en suponer y crear cosas imaginadas" (64). También son frecuen-

tes en este documento las referencias a la influencia del medio, con una relación muy mecanicista (Liza. geografia-hombre, clima-paisaje, con una visión empapada de Taine, que se había difundido por toda Europa y por España, donde la literatura se había sentido incluso de ella, con estas palabras la descubre Haes: "Si el clima influye en las costumbres del hombre igualmente influye a veces en sus sentimientos"... A través de todos los análisis realizados sobre realismo y naturalismo, deducimos que su bagaje conceptual no estaba constituido de modo monolítico, sino que había en ello multitud de actitudes y conceptos derivados directamente del Romanticismo, al que decían enfrentarse, de forma que el Realismo "...no puede entenderse sin sus precedentes románticos y aun barrocos", enfrentados a lo romántico en objetivos como el temático y algún otro, pero reafirmando con él "...la importancia de la sensibilidad subjetiva que fue considerada, de este modo, bajo la forma de sinceridad en el artista" (62), así los realistas mantenían esta posición subjetiva desde otro punto de vista, combatiendo la imitación mecánica de la naturaleza, que se identificaba ya con la fotografía, considerando Thoré entre otros que en toda sensación esta siempre presente "...una parte mayor o menor de individuo que percibe". Todas estas referencias al subjetivismo mantenían el panteísmo inherente a la mentalidad romántica, el concepto de paisaje "sentido" que había instaurado J.J.

Rousseau. Es también más que evidente en Haes el lastre romántico, las alusiones al paisaje como expresión de sentimientos es continua, con la técnica cuenta "para imitar hasta lo que sentimos", interesándose en marcar las diferencias con la fotografía: "No se deduzca de lo expuesto que participo de la opinión comúnmente adoptada, según la cual el fin del artista es la imitación pura y simple. Con este modo de ver, absoluta negación de todo espiritualismo artístico, la máquina de Daguerre haría excelente oficio de pintor". Su carga romántica se ve aun más al hablar de los paisajes del Norte: "La naturaleza del Norte, misteriosa, gigantesca y sombría, eleva el pensamiento a las regiones de lo infinito", he aquí el concepto que define al romanticismo y que permaneció latente en la mayor parte de la filosofía de la naturaleza del s. XIX: lo infinito, lo limitado y en general todo lo que esté por encima de lo limitado del ser humano, por encima de la muerte. De todo ello participa el realista Haes, que se muestra como romántico en muchas ocasiones y que de hecho tiene amistad y relación con el romanticismo de Federico Muntadas, siendo comparable al novelista histórico español E. Gil y Carrasco:

"Desde el primer momento se notará ya cierta semejanza y paralelismo con Carlos de Haes" (64)

texto de Azorín, en que más adelante diferenciará los paisajes de uno y otro, de los posteriores dedicados a la Castilla esteparia.

NOTAS

- (1) Angulo, D., Pérez Sánchez, A.: "Historia de la pintura española" (escuela madrileña, primer tercio del XVII). Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1969.
- (2) Angulo, D.: "Pintura del s. XVII". Ars Hispaniae, t. XV., Edit. Plus Ultra, Madrid, 1971.
- (3) Lafuente, E.: "Breve Historia de la pintura española". Edit. Dessat, S.A., Madrid, 1946.
- (4) Sánchez Cantón, F.J.: "Escultores y pintores del s. XVIII", Ars Hispaniae., T. XVII, Madrid, 1965.
- (5) Ruiz Aleón, M.T.: "Pintura y otros objetos de la Embajada en Lisboa", Rev. "Reales Sitios", 1976, pp. 18-24.
- (6) Arias Anglés, E.: "Leonato Pérez Villanil" *Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, mayo 1976.*
- (7) Ossorio y Bernard, M.: "Galería Biográfica de Artistas españoles del s. XIX", Edit. Moreno y Rojas., Madrid, 1883.
- Cruzada Villanil, .: "Cat. del Museo Nacional" provisional. Contemporáneos XXXVI. n.º 20., Madrid, 1865.
- Gaya Nuño, J.A.: "Historia y Guía de los Museos de España", pág. 685, Madrid, 1968.
- (8) Cat. Of. de la Exp. Gen. de B.A., Impr. Nacional, 1856.
- (9) " " " " " " 1858.
- (9) R.A.B.A. de S. Fernando. Documento. Paisaje. Profesores y oposiciones para nombramiento de los mismos. L. gajo 28 E.-
- (10) R.A.B.A. de S. Fernando "año I, t. I, pág. 127, 1881.
"idem..." año II, t. II, pág. 74, 1882.
"idem..." año VI, XI, n.º 59, pág. 300, 1886.

- (41) Picon, J.O.: "Exposicion de Bellas Artes",
Rev. "El Imparcial", 28-I-1878.-
- (42) Richard, A.: "La Critique d'Art", Col. "Que
sais-je?", Le point des connaissances
actuelles., n.º 806. Ed. Presses
Universitaires de France, 3ª edit.,
Paris, 1968.-
- (43) Alcalá Galiano, A.: "El idealismo en el arte",
Rev. "La Lectura", 1913, vol. 2,
pp. 361-377.-
- (44) Balsa de la Vega, R.: "Exposicion Nacional de
Bellas Artes", Rev. "I.E.A.",
pp. 282-283, 8-V-1901.-
- (45) Tubino, F.M.: "El Arte y los artistas contem-
poráneos en la Península", "Las
ciencias y las artes", IV, "La Pin-
tura".-
- (46) Miquel, P.: "op. cit. pág. 21.-
- (47) Diaz-Plaja, G., "Modernismo y Generacion del
98", Barcelona, 1951.-
- (48) Balart, F.: "El prosismo en el Arte", Edit. La
España editorial., cap. X: "Exposicion
de 1892", s/f. Madrid.-
- (49) Balart, F.: "La Exposicion de Bellas Artes", cap.
V., Rev. "I.E.A." 15-VI-1890, pag. 375.-

- (19) Azorin.: "De Valera a Liró", Madrid, 1950, pág. 119.-
- (20) Martín Rico.: "Recuerdos de mi vida" Imprenta Ibérica, Madrid. Terminado de escribir en 1906.-
- (21) Unamuno, I.: "Por tierras de Portugal y España": "El sentimiento de la naturaleza". pp. 185-186. Madrid, 1955.-
- (22) Pérez Galdós, B.: "Minuta de un testamento" pág. 157, Madrid, 1876.-
- (23) Fernández Flóres, I.: "Exposición de Bellas Artes de 1884", Rev. "I.E.A.", 30-V-1884, pp. 331-334.-
- (24) " P " : "Exp. Nacional", Rev. "I.E.A.", 30-V-1887.-
- (25) Morera, J.: "En la sierra del Guadarrama". Divagaciones sobre unos años de pintura entre nieves. Madrid, 1925.-
- (26) Granjel, L.S.: "La generación Literaria del 98", Ed. Anaya, Salamanca, 1973.-
- (27) López Morillas, J.: "Hacia el 98": Literatura, Sociedad, ideología. Edit. Ariel, Barcelona, 1972.-
- (28) Díaz-Plaja, G.: op. cit.-
- (29) Martín Rico.: op. cit.: "El Modernismo".-
- (30) Sentenach, H.: "Nuestro siglo estético". Rev. "I.E.A.", 22-IX-1897.-

- (31) Machado, M.: "Modernismo y ropa vieja"., Rev. "Juventud", 1-X-1901.-
- (32) Vicens Vives, J.: "Historia Social y económica de España". T.V., Barcelona, 1957., pág. 392.-
- (33) Giner de los Rios, F.: "Paisaje", Edw. "La Lectura", 1915, vol. I., pp. 361-370 (este escrito de Giner es de 1885).-
- (34) Unamuno, M.: "Literatismo"., "La revista blanca", 1-VII-1898, nº. 1., pp. 11-15. Madrid.-
- (35) " " " " "In Memoriam", comentario ala muerte de Giner en el "B.I.L.E." 1917, pág. 60.-
- (36) Abbot, J.H.: "Azorin y Francia"., prol. por Julian Marias. Ed. Seminario y ediciones, S.A. Madrid, 1973, pp. 119-159.-
- (37) Sabatier, P.: "L'Esthétique des Goncourt", Edit. Hachette, Paris, 1920.-
- (38) Alonso, A. "Ensayo sobre la novela histórica". El modernismo en la gloria de D. Ramiro. Institucion de Filología., Buenos Aires.-
- (39) Rand, M.: "Castilla en Azorin", ^{Edit} "Revista de Occidente", pp. 48-49, 1956.-
- Granell, M.: "Estética de Azorin", Biblioteca Nueva Madrid, 1949.-
- Lain Entralgo, P.: "La generacion del 98", Edit. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1948.-

- (40) Azorin.: "Madrid", pág. 283., ediccion 1964,
Madrid.-
- (41) Kiernan, V.G.: "La revolucion en 1854 en Es-
paña". Edit. Aguilar, 1970.-
- (42) Azorin.: op.cit. "Madrid", pág. 102.-
- (43) Balsa de la Vega, R.: "Exposicion Nacional
de Bellas Artes", Rev. "I.
E.A." pp. 282-283., 8-V-1901.
- (44) Longhi, R.: "Prefazione" al libro de J. Re-
wald "Impressionismo". pp. VII-XXIX.-
- (45) Azorin.: "El paisaje de España visto por
los españoles": "Valencia", pág. 141,
Madrid, 1917.-
- (46) Beruete, A.: "Sorolla", rev. "La lectura", año ?
pág. 24.-
- (47) de la Encina, J.: "Guindard y Regoyos" "Publi-
caciones de Edit. Vasca, Bil-
bao, 1921.-
- (48) Salas, X. de.: "Sobre el pintor Martí Alsina",
rev. "Anales y Boletín de los Mu-
seos de Arte de Barcelona": "Arte
Moderno", vol. II, 2-IV-1944. pp. 7-
-38.-
- (49) Balsa de la Vega, R.: "La Exposicion de Be-
llas Artes". Per. "El Liberal", 19-
VI-1897.-

- (50) Gato de Lema, M.: "De la pintura de paisaje en nuestros días", discurso leído en junta pública el 4-XII-1859., "Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de S. Fernando", desde el 19 de Junio de 1859, t. I, Impr. Manuel Tello, Madrid, 1871.-
- (51) Haes, C. de.: "De la pintura de paisaje antigua y moderna" en...idem supra, pp. 281 y ss.-
- (52) Caveda, J.: "La pintura de paisaje, marinas y vistas perspectivas de monumentos arquitectónicos de nuestros días". Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días", Madrid, 1867.-
- (53) Tubino, F. M.: "El Arte y los artistas contemporáneos en la Península", "Cuadros de paisajes y marinas". Librería A. Duse, Madrid., en "Exposición artística de 1871".-

- (54) Cruzada Villanamil, G.: "Exposicion Nacional de Bellas Artes de 1866", Rev. "El Arte en España", 1866, pp. 33-38.-
- (55) Fernandez Florez, I.: "Exposicion de Bellas Artes", Rev. "I.E.A." Articulo V, 30 de Junio de 1884, pg. 395.-
- (56) Tubino, F. N.: op. cit.-
- (57) Vid Priego, C.: "Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes", vease la relacion de las obras exhibidas en la **exposicion** póstuma, en 1899., Artis Estudios gráficos. Lérida, 1957. pp. 72-76.-
- (58) Moerman, André A.: "Redecouverte de la nature, un siècle d'art du pays sage en Belgique". "Exposicion, 14-I/14-III-1971. Museo de Arte Moderno de Bruselas.-
- (59) J. F. G.: "Exposicion Nacional de Bellas Artes de 1862", Rev. "Museo Universal" Madrid, 21-XII-1862, nº. 51, pág. 402.-

- (50) Haes, C. de.: "De la pintura de paisaje antigua y moderna". Discussos ...op.cit.-Discurso leído en Junta pública el 26-II-1860.-
- (61) Castagnary, J. A.: "Courbet, son Atelier, ses théories".-
Calvo Serraller, F.: "Carlos de Haes, pintor Belaga de paisaje realista en España". Memoria de Licenciatura, Madrid, Junio, 1971. Universidad Complutense.-
- (62) Rubert de Ventós, X.: "Teoría de la sensibilidad", prólogo de J. I. Aranguren., Edi. Península. Barcelona, 1969, pág. 46.-
- (63) Durbé, D.: "Enciclopedia Universale dell'Arte", vol. XI., pág. 270.-
- (64) Azorin.: "El paisaje de España visto por los españoles", "El Bierzo", Madrid, 1917, pág. 21.-

Capítulo IV.-Reivindicacion de un paisaje nacional.-

1: Papel transcendental de la Institucion Libre de Enseñanza en la renovacion del género en España; Castilla como tema revalorizado por Giner de los Rios:

A finales del siglo pasado, se desarrolló enormemente una investigación, que tenía como tema el estudio psicológico de las nacionalidades. Esta moda científica se produjo a raíz del desastre que sufrió la conciencia nacional francesa con la guerra franco-prusiana, hallándose entre los intelectuales que intentaron regenerar dicha conciencia entre otros muchos: Taine, Chosson, Ribot, Fouillée, Demolins y Legran (1). Esta posición es conocida por una parte de la intelectualidad española, que la va a repetir con el mismo y vivo deseo en las últimas décadas del s. XIX, tiempos en que la conciencia del desastre nacional se venía subrayando y constatando por parte de las mentes liberales, sobre todo a partir de La Revolución de 1868, y que va a quedar como evidente con la pérdida de la última colonia, lo cual ha de reforzar más, si cabe, aquel intento de regeneración nacional y de búsqueda de la personalidad histórica de España.

En esta tarea, uno de los grupos intelectuales primeramente comprometidos, fue el de La Institucion Libre de Enseñanza, con su fundador Giner de los Rios a la cabeza. Los

institucionistas, desencantados de la participacion politica, sugerian una regeneracion a través de la educacion, radicando nuestro fracaso en una falta de preparacion intelectual y moral; la regeneracion de España, consistia para ellos en un integro de reeducacion del pais, intentandouna toma de conciencia de su personalidad y su caracter y por tanto de su historia; existia en esta posicion algo de romanticismo, teñido en aquellos momentos de un caracter positivista ycientifista, debido al momento intelectual que se estaba viviendo.

Las lamentaciones de Giner y de la Institucion se centraban en la "Cortedad y exclusivismo de nuestra detestable educacion nacional"(2), en todos los terrenos, pero sobre todo, en aquel que supuso la desviacion hacia una falsa conciencia de la personalidad de España, que se seguía mirando en sus inmensos y grandilocuentes cuadros de historia; la Institucion proponia el olvido de la bambolla y el oropel, para con humildad ir redescubriendo lo que ellos suponian que era la verdadera España, en sus costumbres populares, en su folklore, en sus paisajes...etc.

En este sentido su pensamiento les trascendió, alcanzando a diversos campos de la cultura, y tanto los temas como los significados del arte se convirtieron en otros a partir de ellos, en concreto el género de paisaje tuvo otra jerarquia y otro sentido nuevo y distinto de la literatura a la pintura. En un principio constataron definitiva-

mente la importancia del género, que desde la creación de la Cátedra de Paisaje en la Academia y de la presencia de Haes se venía imponiendo de forma más o menos poderosa, así afirmaba Giner en el texto anteriormente citado:

"...la pintura de paisaje es el más sintético, cabal y comprensivo de todos los géneros de la pintura".

Pero no solamente va a constatar su importancia, sino que también va a ir definiendo una nueva estética del género, de modo que prefiere "dejar a un lado el antiguo paisaje llamado histórico", interesándole mucho más "el paisaje puro y sin aditamentos" donde "la figura humana no entra sino como un ser físico, como una forma, como una nota de claroscuro o de color, aunque siempre ofrezca a nuestros ojos cierto valor ideal de un tipo, de una clase, de un género de vida determinado...".

La admiración y afirmación del género estaba decidida. No creemos que esto afectó a la pintura solo de un modo lejano e indirecto, pues la actividad de la Institución alcanzaba casi todos los campos culturales, así que contaba con grandes críticos de Arte y con pintores allegados directamente a ellos, entre ellos Perueta, accionista con el número 256 desde el año 1877 por lo menos (3), amigo de Giner de los Ríos, decidió educar a su hijo en la Institución e incluso dio clases de dibujo sin cobrar (4) sus

relaciones ^{eran} tan fuertes, y su mentalidad estaba tan imbuida por la filosofía de la institución, que es en gran parte esto lo que le hará dar un salto cualitativo con respecto a su maestro Maes. Con los institucionistas participó en la fundación y actividades de "La sociedad para el estudio del Guadarrama", hecho al que nos hemos de referir concretamente más adelante.

Las relaciones e influencias sobre el género son claras, aunque ahora hay que estudiar qué paisaje era el preferido o el sugerido por la institución, y en cual veían representado el verdadero espíritu de España. Los textos de Giner referentes al tema favorecen cuantitativamente la descripción de la España central, en especial La Sierra Carpetana, picos y valles; pero quizás más que su ventaja cuantitativa, valga el carácter cualitativo que anima las descripciones de estos lugares, pues los epítetos y opiniones de calidad denotan un significado y una intención. El primer párrafo donde se descubre Giner es aquel donde compara el paisaje del Norte de España con el paisaje de Castilla, hay en él una oposición intencional entre los conceptos de masculino y de femenino, lo masculino como activo, fuerte, vivo... etc, y lo femenino como pasivo, con lo cual me remito a todos los análisis e investigaciones psicológicas y sociológicas que estudian en qué modo la asociación de estos conceptos denota una posición negativa ante lo femenino por su pasividad, lo cual indica la asimilación de lo positivo a lo masculino, aquí concretamente liga-

do al paisaje castellano:

"Nada alcanza a dar idea de él, como su comparación con las formas que más frecuentes son en nuestras comarcas del Norte y Noroeste, y en especial en Galicia (donde... la belleza es femenina, expresión de una actividad desplegada sin lucha en un ritmo tranquilo. Aquí (Castilla) por el contrario asoma por doquiera el esfuerzo indomable que intenta abrirse paso a través de obstáculos sin cuento; y así como en un día y lugar se suceden con rapidez vertiginosa el hielo y el ardor de los trópicos, así también el sol deslumbra con un fulgor casi agrio en el fondo de un cielo de puro azul casi negro. En la nota varonil, masculino, que pudiera llamarse".

Y casi a continuación, para rematar el juicio ventajoso de Castilla, remata con una apreciación marcadamente elitista:

"Precisamente por esto la grave y la austera poesía de un paisaje cuyo nervio llegaría hasta la fiereza si no lo templasen la dignidad y el reposo que por todas partes ofrece, es menos accesible al sentimiento del vulgo" (5).

Para sintetizar y aclarar los valores morales que *denota*, los juicios estéticos de Ciner, organizemos los valores que opone entre Norte y Centro dentro de los términos A y B =:

(A)=Norte ↔ (B)=Centro=Castilla.

"gracia"

"armonía"

Inarmónico

"proporcion"
 "encanto"
 "cerrado"
 "pequeño"
 "pálido"
 "transparente"

↓
 conseguido "sin
 lucha"

↓
 pasivo

↓
 femenino

↓
 belleza y armonía sin personalidad, por que no la forja una moral de lucha.

↓
VULGAR

Contrastado

↓
 "hielo" "ardor"

"fulgor" (=valor plástico rojo) "negro"

"grave"

"austero" "esfuerzo"

"dignidad" "nervio"

"reposo" "obstáculo"

↓
 conseguido con
 lucha.

↓
 Activo

↓
 Masculino

↓
 lo contrastado, valorado positivamente porque lo forjó una lucha.

↓
ESPECIAL (con personalidad, para personas con especial formación y personalidad cultural)

Pero concretando más está la defensa de Giner de Castilla, considerada fea anteriormente, habiendo sido asociada a monotonía; la defensa consiste en subrayar la diferencia en-

37 1744

tre monótono y uniforme, y una vez deslindados pasar a hablar de la naturaleza en el "contraste":

"La uniformidad, pero no la monotonía que reina en toda esta región contrasta con la cordillera..."

contraste que se encuentra en todas sus partes, y donde radica la fuerza y la "grandeza" del panorama que se divisa. Acaba por afirmar metafóricamente, asimilando la Geografía a una figura anatómica, que este paisaje es lo que pudiera llamarse "la espina dorsal de España"; con esta última idea, queda claro con que se identifica e identifican el espíritu patrio el grupo de intelectuales madrileños, que se aproximan directa o indirectamente a la Institución Libre de Enseñanza.

2.-Referencias histórico-culturales: tradición artística e identidad nacional, los clásicos como modelo (Velázquez, Greco y Goya).-El significado de libro de Bernete sobre Velázquez.-

¿Cuáles eran los puntos de referencias a los que se remitía esta nueva estética del paisaje español? Uno de ellos, y el más importante, era el que se anclaba en determinada tradición cultural y artística, en concreto en la pintura de los clásicos españoles, a menudo olvidada, o al menos no muy profundamente investigada, ni considerada, hasta aquellas fechas; Velázquez, el Greco y Goya comenzaban a ser temas centrales en la bibliografía del arte español.

Giner nos habla de Velázquez y el Greco, asimilándolos a su visión del paisaje de Castilla como panorama de contrastes: pues en la montaña y el llano "se revela una fuerza interior tan robusta, una grandeza tan severa, aun en sus sitios más pintorescos y risueños, una nobleza, una dignidad, un señorío, como los que se advierten en el Greco o Velázquez, los dos pintores que mejor representan este carácter y modo de ser poético... Este modo de ser poético, se supone que, en el que representa con veracidad el verdadero espíritu nacional. Lo más curioso, es ver que la crítica y identificación de dicha pintura al carácter nacional surge ahora, y que su estudio se había empezado hacía poco tiempo: en el

n. XVIII A.R. Menz y luego Goya estudiaron la pintura de Velazquez desde su preocupacion de pintores; el romántico francés vino a redescubrirlos, las colecciones de pintura española en Francia, como la del Embajador Don. J. de Hazarredo o la de Luis Felipe, fueron de decisiva importancia para una nueva vision técnica conseguida por Delacroix(6); con posterioridad, Manet viajó a España admirandose ante Velazquez; Inglaterra, por estas fechas tambien, lanza la fama de Velazquez como pintor de pintores por medio de la crítica de William Stirling. En España, los pasos hacia la recuperacion de Velazquez, se dan posteriormente, en concreto hacia el último tercio del siglo pasado, cuando en 1870 Pedro de Madrazo, muy en contacto con el mundo europeo, se hace eco de su fama en el exterior, dando-se la paradoja de venirnos a descubrir Velazquez la crítica extranjera. Así, en este contexto solamente, es explicable que el libro de Justi publicado en 1888, aquí no fue traducido hasta principios de siglo, o peor, si cabe, que el libro de Aureliano de Beruete y Horet sobre Velazquez fuese publicado en francés por vez primera, en 1898, luego traducido al inglés en 1906 y más tarde al alemán, sin todavía haber sido publicado en castellano. Beruete entró en la órbita de las constantes culturales de los institucionistas en este terreno, pero es que además él era un gran conocedor y coleccionista de arte, por lo cual, no era solo una preocupacion ideológica o de pensamiento lo que le hacía estudiar

la pintura clásica española, sino también una preocupación más específica de su profesión, y naturalmente la pintura de su época se interesaba por Velázquez, ^{sobre todo,} desde ~~la~~ perspectiva de aquellos pintores que tenían contactos con Europa, en especial con Francia y Inglaterra, y Beruete tenía posición y fortuna suficientes como para viajar frecuentemente por París y Londres, y de hecho lo hacía, conocía pues los movimientos críticos en torno al tema, incluso su libro se apoya mucho en el de K. Justi. Beruete era gran amigo de Martín Rico, a él le dedica Rico "Recuerdos de mi vida", y ~~Rico~~ ^{Rico} a su vez, se desarrolló ^{artísticamente} en el círculo parisino, siempre en contacto con los Madrazo, Fortuny... etc, por todo lo cual su admiración por Velázquez fue también importante para la pintura española, de hecho cuando se aproxima al realismo francés que tanto admira, en concreto a Danbigny, lo alaba comparándolo a la técnica velazqueña (8). El impacto de Velázquez sobre este grupo de artistas fue determinante, en cierto modo, hemos de ver que la inspiración de su técnica, les impedía comprender y aceptar las exageraciones impresionistas en cuanto a la técnica se refiere. Los pintores destacan al pintor ^{del s. XVIII} en su obra concreta y los pensadores de la Institución buscan en él sus señas de identidad nacional; todos ellos ven en el Greco y en Velázquez la representación de la pintura nacional y de la castellana, a la que continuamente se remitían: M. B. Cossío tiene varios estudios sobre ellos en esta línea, si bien es

cierto que Cossio (9) va a dedicarse más preferentemente al Greco, al cual pondrá en relación con la sensibilidad modernista, coincidiendo con los presupuestos estéticos de gran parte de la Generación del 98, digo gran parte y no toda, pues es indudable que la actitud de los regeneracionistas influyó sobre la consideración que Azorín tuvo para con Velázquez y para con la expresión pictórica en general (10), de hecho su lirismo evasivo en la narración paisajística, se escapa de la poética desgarrada que el modernismo y el expresionismo apoyaron en el paisaje de Toledo de el Greco; la actitud de Unamuno era también de gran contacto con los paisajes de Velázquez, pues los identificaba a lo que él sentía como españolidad:

"Por Velázquez, Ribera y Carreño... nos habla la conciencia de la españolidad" a lo cual añade: "De la estética de nuestro arte, sobre todo el pictórico, surgirá lo mejor de la filosofía de nuestra alma" (11).

El libro de Beruete sobre Velázquez fue trascendental en la Bibliografía sobre este pintor, de él arranca la moderna investigación sobre ^{el pintor} la catalogación definitiva de sus cuadros, el estudio de su técnica y su vida, el análisis de su pintura y su valoración universal. Tanto en el campo de la literatura como en el de la pintura, y a partir de estos años, los fondos de los cuadros de Velázquez van a ser una constante narrativa; la Sierra al fondo y los celajes ma-

drileños en el fondo del retrato del príncipe Baltasar-Carlos son fuertes puntos de referencia desde estas fechas. Por ello Castilla es tema digno de ser reivindicado, y no solo Castilla en general, sino Madrid en particular, lo cual conviene más todavía a los institucionistas y luego a los noventayochistas afincados todos en Madrid, que toman como escenario en multitud de ocasiones. La afirmación de un paisaje castellano se apoya en Velázquez con fuerza y también en el Greco. De los 666 cuadros presentados en la Exposición Monográfica sobre Beruete en 1912 la inmensa mayoría están dedicados a Madrid, Toledo y luego Cuenca, Avila, Segovia, Soria...etc. Beruete fue quien inauguró la sala Velázquez con un discurso en el Museo del Prado(12).

Toda esta corriente, que iba a la recuperación de un paisaje nacional, por parte de un grupo de gentes que lo situaban en el centro de España, puede incluirse en todo un proceso que desde el Romanticismo venía rompiendo en Europa con el arte tradicional, de modo especial en los aspectos ideológicos e iconográficos, proceso en el que la naturaleza pasaba a ser proyección del hombre y su medio(13), partiendo de una visión panteísta expresada mediante el individualismo subjetivo, terreno en el cual era tema obligado ^{todo} aquello que nos era próximo, los rincones cotidianos, aquellos con los que el individuo se identifica en su vida diaria, los cuales desde Constable y Turner se habían puesto de moda, reivindicándose con ello un paisaje entrañable

que se llegaría a constatar como "el suelo de la patria" (14), el paisaje nacional. En este camino se desarrolló el gusto por el paisaje íntimo y solitario, proyección del "yo", "yo" el cual, más tarde, se pretende fundir con la conciencia nacional, con la verdadera personalidad del país buscada a través de la propia individualidad. A esta mentalidad se une la de la postura aquí estudiada, con la particularidad histórica de España, marcada por el desastre de los gobiernos de la Restauración (15), que provocaron una profunda reacción nacionalista ante el fracaso de España, cuya historia identifican a la de la historia castellana, razón por la que buscan su recuperación en una "supervaloración" de lo castellano, en un "nacionalismo telúrico". De todo ello, que la defensa de Castilla se ligasen desde entonces una serie de ideales nuevos, de los que participaron en gran parte los del 98. La estética que corresponde a dicha ética es la continuación de los presupuestos románticos, el subjetivismo a ultranza queda enmascarado en ella por un cientifismo positivista que estas generaciones vivían de cerca.

NOTAS

- (1) López Morillas, J.: op.cit. pgs. 250-253.
- (2) Giner de los Rios, F.: op.cit. pág. 58: "El paisaje"...
- (3) Rev. "B.I.L.E.", Año I, Madrid, 5-X-1877, nº. 12, pág. 47.
- (4) Noticia tomada de la familia directamente, en concreto de Isabel Regoyos.
- (5) Giner de los Rios, F.: op.cit. pág. 56 (lo subrayado es mío).
- (6) Miquel, P.: op.cit. "Epoca romántica" pp. 56-81.-
- (7) Gomez de la Serna, G.: "Velazquez y el 98", Rev. "Villa de Madrid", III, nº. 14, pp. 40-44.-
- (8) Martin Rico.: "Recuerdos de mi vida", terminado de escribir en 1906, Imprenta Ibérica, Madrid; capítulo titulado "Paris".-
- (9) Cossio, M.B.: "El Greco, Velazquez y el arte moderno", Rev. "B.I.L.E.", 1907, pp. 374 y 377.-
- (10) Azorin.: "Madrid", capítulo titulado "Martin Rico" pp. 283 y ss.

- (11) Unamuno, M.: "Este y aquel",
capítulo "En el Museo del
Prado", IV... pg. 351.-
- (12) Rev. "I. L. E.", 15-Junio, 1899, pág. 363:
"Madrid, centenario de Velaz-
quez", estaban en la comisión
entre otros : Beruete y D. Juan
Facundo Riaño.-
- (13) Bialostocki, I.: op. cit.
- (14) Rosenthal, L.: op. cit. pp. 262-297.-
- (15) Vicens Vives, J.: "Historia Social de
España y América", vol. V.
pág. 392

Capítulo VI.-Una nueva estética para el paisaje español.-

1.-Del realismo de fines al neorromanticismo en la concepción del paisaje castellano:el concepto de infinito entre la física y la metafísica.-

El "paisaje" nace ligado a un género ~~pitoresco~~, que como hemos visto anteriormente en los primeros capítulos, tomó forma definitiva en el s. XIX, momento en que se estrapó a la literatura, surgiendo con el romanticismo un género literario, que abandonando el sentido artificioso y bucólico de los s. XVII y XVIII, se centró en un sentimiento panteísta de la naturaleza; este tránsito terminológico es uno de los datos principales para comprender que el sentimiento frente a la naturaleza elige caminos paralelos en pintura y literatura, y que por ello, el análisis de modelos y técnicas descriptivas, similares en ambas, necesita ser sometido a una metodología interdisciplinar(1), todo ^{lo cual} para justificar la utilización comparativa de textos literarios es más que suficiente.

Hemos visto que la estética de los institucionistas y de Giner en concreto reivindicó Castilla, lo castellano, basándose en diferentes puntos de apoyo: su valor moral; la elección del mismo por la pintura del s. XVII española... y en el fondo de todo, su última razón, era que lo sentían como

expresion del alma nacional, de su espíritu y de su caracter; pero que significa que usa: Giner, en concreto, reiteradamente, los términos: "espíritu", "moral", "alma"...etc, pues que en su estética se habla de un paisaje sentido con los sentidos y más allá de ellos:

"Todo, ya más, ya menos, contribuye a producir en nosotros ese estado y a preparar el segundo momento, el momento ideal de las representaciones libres, que extiende nuestro goce más allá del horizonte del sentido"(2)

En ese terreno más allá de lo asible, está pues lo inasible, lo indefinible, terreno en el que siempre se expresaron los sentimientos religiosos y morales y donde se movía la estética romántica; del misticismo de Giner nos habla su texto propiamente:

"No recuerdo haber sentido nunca una impresion de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa..." en el amor a la naturaleza y en el contacto con ella "surge el amor a las cosas morales".

Con estos conceptos de paisaje ~~pasamos~~ de lo físico, limitado y por tanto finito, a lo ilimitado, lo infinito y lo metafísico; la aspiracion del ser humano a alcanzar los límites de lo infinito apareció bajo la forma de anhelo romántico, que inspirandose en un principio de caracter religioso, se había laicizado lentamente: el concepto de Emisor Infinito, que sería Dios, se sustituía ahora por la Huma-

nidad o El Espiritu, y los receptores infinitos, por hombres especiales o "intérpretes", hombres de cultura, moralistas o sabios, siendo estas las consecuencias de un humanismo laico(3). Este proceso lo protagonizaba sin duda la Institucion en lo que respecta a España, Giner y todo el círculo de intelectuales que se habían iniciado en estas enseñanzas estéticas, gentes en general que se consideraban, y de hecho eran, distintos del "vulgo", ~~gentes~~ gentes especiales; la sustitucion del concepto de Dios por el de Espiritu es patente en el artículo de Giner "Espiritu y naturaleza":

"Si se aplica el nombre de "espiritualismo" a toda la doctrina que concibe los procesos de conciencia como irreductibles a todo otro proceso e inexplicables por las fuerzas físicas, estableciendo entre ambos órdenes una solución de continuidad, un hiatus, no todas las doctrinas son, en verdad espiritualistas, pero si casi todas... Basta fijarse en las Bellas Artes representativas... la pintura de paisaje, v.gr. no tiene otra función que hacernos reparar en la belleza del campo, entenderla gustar de ella, evocarla a voluntad en la fantasía (la apreciación técnica de la pintura como tal, en su valor, habilidad, exactitud, firmeza es enteramente otra cosa). (4)

He subrayado el término "fantasía" pues ella alude a un mundo imaginario, las formas artísticas concebidas dentro de

ese mundo imaginario son formas de comunicacion imaginaria, donde frecuentemente se intenta la representacion de lo ilimitado, de lo "infinito".

¿Cual es el campo situado más allá de la "técnica", "exactitud", "habilidad", de la ciencia positivista? más allá del campo de lo físico está lo metafísico, terreno donde se mueve la estética de Giner, afectando después al 98. El realismo de Haes ha cedido aquí a sus rescoldos románticos totalmente. Es pues ese paisaje español, iniciado con la literatura y el pensamiento de Giner, un mundo imaginario donde se vuelcan todos los ideales del momento, ideales de ensueño para el espíritu del pensamiento liberal de la época. Es la vuelta a un claro idealismo en el terreno filosófico y de pensamiento, por ello imaginan Castilla más que nada, buscan en el paisaje castellano la expresión ideal de España, de ahí que su expresión, la expresión narrativa del paisaje de Castilla, este cargada de conceptos metafísicos, y que el término "espíritu", o la frase "el alma del paisaje", aparezcan a partir de ahora una y otra vez, no en vano la Institución había leído a Krause y como él retomaba las palabras de Amiel: "El paisaje es un estado del alma".

Don Facundo Riaño y su mujer Emilia Gayangos introdujeron en la Institución los métodos de la pedagogía inglesa, inculcando el amor a la naturaleza en su conocimiento directo, con ellos empezó Giner a visitar a pie los pueblos cercanos a Madrid en 1876, especialmente el Pardo; atravesó la Sierra andando en el verano de 1883 (Villalba, Navacerrada, Cotos,

Paular, Reventon, La Granja, Segovia, Las Siete Revueltas), por estas zonas y también por Toledo se paseaba en Otoño y Primavera; en el verano gustaba del paisaje del Norte, aunque en general prefiriese la sierra castellana donde la institución tenía una "casilla" donde Giner soñó hacer "vida eremítica" (5).

Este espíritu fue determinante para la dirección del grupo de escritores de la Generación del 98, no solo en el institucionista Machado, sino incluso en Azorín y Unamuno, pues todos ellos participan de la misma estética metafísica, que se expresa de forma fundamental por medio de la narración del paisaje castellano. Las referencias a este sentir estético son muchísimas, estaban cargados de lo que se dio en llamar "espiritualismo", incluso para rechazar los elementos musicales del Modernismo, como lo hace expresamente en este texto Antonio Machado:

"Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitation del espíritu; lo que pone el alma si es que algo pone, o lo que dice si es que algo dice al contacto del mundo ... tal era mi estética de entonces". (6)

La palabra espíritu y ~~sublimado~~ muchas veces sustituida por la de "alma", el alma a través de la cual se mira la realidad exterior, hay en esta idea una visión espiritualista y neorromántica de la doctrina del medio, que tanto había influido en España por el conocimiento de las doctrinas de Taine,

una filosofía panteísta impregnaba la estética del paisaje, de hecho, Unamuno acusaba a Pereda de carecer de sentimiento "panteístico", pues según él tenía dificultades para convertir sus estados de conciencia en paisajes(7), ya que, según Unamuno, el hombre vive en tan íntima comunión con el paisaje que en ocasiones se llega a preguntar si el paisaje tendrá un alma triste capaz de entristecer al que lo contempla(8).

En este modo de narrar el paisaje castellano como expresión del espíritu, se explota o mejor dicho se subraya los términos donde se destaca su carácter de ilimitado e inabarcable, es decir aquellos elementos indefinidos e indefinibles que se contienen en el concepto de infinitud, situado a nivel metafísico:

"Y de nuevo el llano se ofrece a nuestros ojos, inmenso desmantelado, infinito en la lejanía..."(9).

Es por ello el llano de Castilla resaltado por la narrativa literaria y artística de paisaje, es amado por sus contrastes frente a la montaña, que cuando aparece, se sitúa como lejísimo telón de fondo; hay siempre un gusto por los contrastes en esta estética, desde Giner a los del 98, así dice Unamuno(10) "O la montaña bravia o la llanura", mientras que Azorín aludiendo al gusto de la época y citando a Rilke escribía:

"Lo que necesitamos-nos dice Rilke-son esos paisajes que nuestros padres atravesaban con impaciencia y hastío en sus berlinas cerradas. Donde ellos abrían los ojos para bostezar, nosotros abríamos los ojos para ver, vivimos bajo el signo del llano y el cielo, dos palabras que articulan una sola realidad: la llanura"(11)



Los escritores del 98 en búsqueda de la identidad nacional perdida, siguen los pasos de los institucionistas, llegando a una estética más elaborada incluso más avanzada pero dentro de una comunidad de presupuestos; se confunden e identifican con el paisaje castellano, porque a parte de todo era ella uno de los tópicos "más arraigados, más tenaces contra España, y en ella comienzan a ver belleza, como la había visto Giner; por todo ello su acercamiento a la plástica y en concreto al género de paisaje es muy fuerte, los recursos plásticos son parte de su narrativa, así conocen y ensalzan la pintura de Velázquez, del Graco e incluso son aficionados a la pintura española contemporánea, identificándose con algunos de sus representantes, así habla Azorín ~~en~~ respecto de Beruete:

"Admiro como nadie a Beruete... la Belleza en la obra iba allí (espiritual) inefablemente unida a la nobleza, la delicadeza el silencio discreto de una vida: la del pintor" (12)

"Beruete fue un maravilloso paisajista. Las tierras de Toledo, de Segovia, de Cuenca, muestran su espíritu, el alma del paisaje, en sus lienzos... la limpidez del cielo de Madrid, la diafanidad de estos horizontes de la antiplanicie manchega, nadie la ha trasladado al lienzo después de Velázquez y de Goya, como Aureliano de Beruete" (13).

Y no solo es Azorín el que mantiene relaciones fundamenta-

les con la plástica, Unamuno, en el texto sobre Darío de Regoyos, llega a identificar narrativa plástica y literaria, haciendo frecuentes comparaciones, allí estudia a Ribera, el Greco, Ribera, Murillo, Velázquez, Zurbarán, Valdés Leal y Goya, hallando en ellos la identidad y la esencia de España. (16)

Pero los pintores contemporáneos no viven esta estética narrativa como objetos de estudio literario, de los literatos, la viven directamente y participan de ella, sobre todo Beruete la hace patente en varias ocasiones, en un principio sin ir más allá que Giner, luego avanzando y acercándose a procedimientos técnicos y narrativos próximos al 93, que precisaremos más adelante: su tema es Castilla preferentemente y su estética la siguiente:

"El cuadro hecho por estúdios será de mayor tamaño, su ejecución será más cuidada, pero no se reflejará jamás la impresión sentida por el artista ante el natural, ni revelará aquella comunión íntima con el paisaje." (14)

Se ve como va más allá de una aspiración descriptiva, delatándose una clara visión panteísta de la naturaleza, que se adapta muy bien a las características dadas en el paisaje castellano. Cuando W. Riter habla comparativamente de Beruete con respecto a Haes hace la siguiente puntualización:

"El carácter de la composición es el mismo, pero el pensamiento, el de la pasta, es otro, es más sobrio, más duro. Se ajusta a la austeridad grandiosa de la llanura" (15).

Una filosofía metafísica intenta la expresión de lo infinito, de lo no definido, por ello las composiciones se ajustan a estas concepciones mentales en las telas de Beruete: desde el principio de su carrera este pintor va utilizar un tipo de composición paisajística basado en las vistas panorámicas, en donde el cielo ocupa una gran parte de la tela, como dos tercios, donde por tanto el horizonte se sitúa enormemente lejano y los objetos aparecen de dimensiones reducidas, este tipo de composición se da por ejemplo en el cuadro titulado "Madrid" (Lámina 8, fig. 1.- Catálogo, nº: 1) fechado en 1889, en él, a la intención panorámica, se une la de distancia, la narración de algo lejano y por eso no totalmente definido, ^{que} comienza ya en temprana fecha a aparecer en la obra de Beruete. Esto se define mucho mejor en etapas posteriores de su obra, donde una renovación técnica ayuda a insistir en estas intenciones, en ellas utiliza el tema de la llanura castellana de distantes horizontes desdibujados bajo un amplio cielo, un ejemplo entre otros es "Llanura castellana en Segovia" (Lámina 47.- Catálogo, nº: 435); con estos ejemplos y muchos más que podríamos referir queda Beruete ligado a la llamada estética metafísica tan desarrollada por la Generación del 98.

2.-La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la Geografía como una nueva ciencia: estética geológica y científica.-El descubrimiento de la alta montaña y el Guadarrama como tema en el paisaje de la escuela de Haas.-

"El espíritu científico y el método filosófico son hoy base firme para el estudio de los hechos(17)4

En el siglo XIX, el pensamiento se escindió en idealista y positivista, con este hecho se escindió también el concepto de naturaleza el cual habría de ser distinto en las ciencias humanas influidas por idealismo y romanticismo, que en las ciencias naturales, a partir de ahora dentro del área positivista, con este los humanistas habrían de considerarlo el natural como objeto subjetivo, donde se reflejan actitudes psicológicas y culturales, mientras que los científicos estudiarían el ambiente natural como hecho objetivo. De esta dualidad, en la que se movía el siglo pasado, hemos venido hablando, debido a ella el paisaje fue considerado como cosa inventada o proyección del individuo en unas ocasiones, en otras, por el contrario, como objeto experimental y catalogable en sus clasificaciones. Como se inicia la superación de esta polarización de posiciones, encuentra su explicación en la evolución de una de las

ciencias naturales: la Geografía (18). La Geografía es reconocida oficialmente como ciencia en el ambiente positivista, entre los años 1850 y 1900; en un principio nació como actividad esencialmente descriptiva de los aspectos físicos del territorio, pero por mérito de A. Von Humboldt se inició el desarrollo de una nueva Geografía, él fue el responsable de la extensión de los dominios de esta ciencia hasta la Historia y la Estética, en una época en que la especialización se afirma ^{ba} categóricamente. Humboldt poseía una cultura absolutamente enciclopédica y estaba convencido ~~que~~ que el estudio de la naturaleza era esencial para la educación de un pueblo, en su obra más significativa, "Kosmos", consiguió superar la narración descriptiva alcanzando la estética. Con la unificación del concepto de paisaje dentro del terreno natural y humano, se inicia una nueva concepción de la relación del hombre con la realidad externa.

En España la nueva Geografía cambió de forma patente la relación entre hombre y naturaleza, y por tanto el concepto de paisaje: hacia 1870 el romanticismo ha acabado ⁽¹⁹⁾ y desde hace años se había iniciado un cierto positivismo, que caminaba paralelo al ansia de novedad intelectual existente en la Institución Libre de Enseñanza; este positivismo, resultado de la división general entre ciencias humanas y natu-

rales ,hace florecer entre otras la geografía y la geología. A los geólogos se les dió en llamar "naturalistas", los más destacados iniciaron su labor en territorio peninsular hacia mediados de siglo, cuando Haes representaba la pintura de paisaje en las exposiciones nacionales; uno de los pioneros naturalistas Sr. Casiano del Prado, este escribió entre otras la "Descripción física y geológica de la provincia de Madrid", de él dice Bernaldo de Quirós que su labor fue comparable a la de Saussure respecto a los Alpes y Ramond respecto de los Pirineos(20). Otro eminente geólogo español fue D. José Macpherson(21), dedicado a la Petrografía y Orogenia del Globo y en especial de la Península Ibérica, fue el introductor en España de la Micrografía Petrográfica que estudió en París cuando allí se iniciaba, y durante muchos años toda la Petrografía española estuvo fundamentada en los trabajos de este geólogo. Hubo más número de geólogos importantes como D. Francisco Quiroga y otros.

La difusión de la nueva ciencia geográfica fue labor de los institucionistas, ellos enseñaron y publicaron estos nuevos conceptos ,de aquí que su visión cambiase en España la relación del hombre con la naturaleza, y el paisaje pasase a un nuevo concepto estético, de aquí que Giner aludiese a una relación del suelo con el paisaje ,de "...la

Geología con la estética"(22)remitiendose a los pioneros de la nueva ciencia al hacer esta afirmación, en concreto a Cuvier y Humboldt. De hecho Giner estaba en relación con los geólogos del momento, con José Macpherson entre otros(23), con quien Giner conversaba de cuestiones científicas; de hecho en nueva visión del paisaje castellano, su concepción y visión del mismo, se basaba en un conocimiento geográfico, geológico y mineralógico, lo que le hace constatar miles de variedades de colores y formas:

"Respecto de los materiales de los terrenos arcaicos, v. gr., pueden observarse delicadas diferencias entre las formas graníticas y las gneísicas, diferencias tan visibles casi como las que separan ambas clases de formas de las que ofrecen los conglomerados de Montserrat o las calizas carboníferas en las cumbres de los Picos de Europa, o los depósitos lacustres de los llanos de la tierra de campos. Sin embargo la distinta posición orográfica de unos mismos materiales, este es, el plegamiento de las capas influye considerablemente en el paisaje. Igualmente una acción química superficial puede dar a las rocas unos aspectos muy diversos del que usualmente re-

visten. Recuerde el magnífico frío
 enroscado de... debido a la hidrata-
 ción del óxido de hierro contenido
 en las micas de sus gneises, mientras
 que en el Puerto del Reventón ese mis-
 mo gneis por cuyas lajas corre una fi-
 na capa de agua ofrece los rejos más
 cálidos, risos y transparentes, merced
 a otro grado de hidratación de esos
 mismos hierres".

Queda claro que la concepción de colorido en el paisaje cam-
 bió, no solo por los conocimientos ópticos y físicos, sino
 también por el estado geológico de los paisajes próximos
 conocidas por los institucionistas, ^{En} este, indudablemente, al
 causó a la evolución técnica y característica de Beruete, institu-
 cionista y amante de la naturaleza, participó en excursio-
 nes geológicas con el grupo de la institución, por ello des-
 cubrió la variedad de colorido del terreno castellano, usan-
 do todas las gamas del rojo al azul, pasando por el morado y
 violeta, colores que sorprenden en algunas etapas de su obra;
 lamentablemente no poseer más láminas en color para verificar las bús-
 quedas de Beruete en este sentido, sin embargo alguna podrían
 constatarlo, p.e. "El Tajo. Toledo" (Lámina 50. Figura 1) ^{Cat. A44} o "Tole-
 do desde el Castillo de S. Servando" (Lámina 64. Figura 1), ^{Cat. A44} nos
 hablan de esta preocupación por el estudio de los terrenos en
 cuanto al color se refiere, la utilización de tonos fríos y

agrios, del azul a los anaranjados, pasando por el verde, y llegando al amarillado, no solo indican un conocimiento del oficio, sino además el contacto con las nuevas ciencias geográficas que el vivió de forma directa.

Esta nueva visión de la naturaleza por el estudio científico del terreno, se da incluso de forma más patente en las obras donde Beruete pinta la alta montaña, p.e. en "Grundelwald" (Lamina 36. Cat. n.º 404); los tonos morados y violáceos dominan la tela, resultado no solo del conocimiento de las relaciones luz-color, sino también de los efectos de la hidratación del óxido de hierro.

Indudablemente, en la aparición de nuevos temas en el paisaje español intervinieron los adelantos de la nueva ciencia geográfica: uno de los temas, que aparece desde Haes en la pintura española, es el de la montaña. Haes pintó en los Picos de Europa impresionantes vistas a la que nos hemos referido anteriormente; antes de Haes Martín Rico y Vicente Cuadrado habían ido al Guadarrama, a partir de estos años la temática de alta montaña aparece en España. Años antes se había comenzado a desarrollar este tema en Europa, con la aparición en 1779 del libro "Viaje en los Alpes", cuyo autor era Genevois Horace-Bénédict de Saussure, en él se dedicaba a estudiar el Mont Blanc llamado hasta aquellas fechas "monte maldito" y desconocido como todo el paisaje de alta montaña.

En aquel estudio se exponía la historia natural de los Alpes y su mineralogía, había en él ilustraciones de parte y de conjunto sorprendentes por su composición, donde se reconocía, a través de la exactitud, una relación directa con la realidad, era el dibujante Marc Theodore Bourrit, y Saussure explicaba el sentido de las vistas de un modo científico, añadiendo a estas explicaciones una descripción poética extraordinaria, dando un nuevo sentido a la iconografía alpina; era el comienzo de una nueva ciencia geográfica, que establecía un puente entre las ciencias positivas y humanas, en el sentido referido en páginas anteriores, entre la geología y la estética(24). De hecho la literatura de montaña cambiaba con de Saussure, continuando en esta línea el iniciador de esta narrativa literaria Ramon de Carbonnières, que en 1852 publicaba un viaje a los Pirineos, y más tarde, un viaje a Monte Perdido. Así pues los cuatro dibujos del libro de De Saussure fundamentaron las bases de un viaje moderno de montaña a finales del s. XVIII, iniciándose este subgénero, continuado fundamentalmente por toda la escuela suiza, que elaboró todo un nuevo lenguaje en esta clase de paisajes frente a las montañas de Faucigny.

Los primeros que descubrieron las montañas españolas del Guadarrama, fueron los románticos franceses, que vinieron

a España en 1847 (Gautier, Dumas y el pintor Boulanger), ellos se extasiaron por primera vez ante nuestras montañas, y con ellos se va a apoyar la reivindicación de nuestra propia montaña, dentro de ese movimiento de identificación con el paisaje nacional (25). Cuando Bernaldo de Quirós hablaba del descubrimiento del Guadarrama⁽²⁶⁾, partía de una humilde posición no considerando el tema de interés mundial como el de los Alpes ni el de los Pirineos, para él su valoración residía en que estas montañas son nuestras y por ello eran o habrían de ser queridas. La montaña del Guadarrama había sido tema literario, en tiempos aun medievales apareció el "Libro de la montería del rey Alfonso XI", donde constaban todos los macizos montañosos de España con sus picos y pueblos; después Juan Ruiz Arcipreste de Hita en el "Libro del Buen Amor" hablaba de los puertos de Lereja, Malagoste y la Tablada (hoy Guadarrama), dando impresiones de ellos nevados y bajo celajes tempestuosos, realmente no alcanzaba su interés hasta las cumbres, como Petrarca o Dante, pero constituía ya un canto a la vida serrana; luego, desde estos momentos hasta el s. XVIII, no va a aparecer el tema en la narración literaria, solamente en la pictórica lo desarrolló Velázquez como fondo de sus telas. En el s. XVIII la literatura española comienza a hablar de la Sierra Carpetana a partir de la fundación del Palacio de la Granja, donde algunos literatos acompañaban a la corte en el estío: la Laguna

de Peñalara fue descubierta literariamente por D. Nicolás Fernández de Moratín en su "Poema de la caza de Diana" escrito hacia 1775. También D. Antonio Pons nos hablaba de un nombre de esta ^{después} cumbre del Peñalara en su "Viaje por España"; algunos años ^{después} de esta primera descripción de la laguna de Peñalara, Gaspar Malcher de Jovellanos, en su "Epístola de Fabio a Aufrise" describe la belleza del valle de Lomoya. El canto del Tolmo se reveló a principios del XIX, por el proceso del bandido Pace el Bastrea, causa del secuestro de los hijos del marqués de Gaviria, suceso que causó gran emoción en Madrid, según cuenta el inglés Borrow en "La Biblia en España"; pero el público no gozaba directamente de la Sierra, ni la conocía. Por estas fechas solo hay un documento que denuncia el conocimiento excepcional y real del Guadarrama, es este "El Atalaya ou une Ambassade à Madrid" publicada en París en 1835 con el pseudónimo de "Don Antonio de la Bigüela". Los verdaderos transformadores del concepto de la montaña del Guadarrama fueron los románticos franceses: T. Gautier compuso un poema a las Lagunas de Peñalara y al paso de la Sierra con el poema "La florecita rosa" en la serie "Espagne". Al nuevo movimiento literario, le acompañó el nuevo desarrollo de las ciencias geográficas por mano de los naturalistas, fue D. Casiano del Prado quien reveló desde este punto de vista Los Picos de Europa, Grados y El Guadarrama, con todo ello y el seguro conocimiento de este subgénero europeo

quedan claras las razones de Haes para repetir el tema de Los Picos de Europa, y de cómo Martín Rico y Vicente Cuadrado por encima de las enseñanzas de Pérez Villaamil iban al Guadarrama a pintar.

Madrid había comenzado su expansión con la traida de las aguas del Lozoya, una primera vía férrea lo acercaba a la montaña, y la evolución de la geología en la figura de J. Macpherson hizo conocer y amar de modo especial el Guadarrama. Una de las preocupaciones de la nueva geografía era la de alcanzar una función educadora, lo cual se encarnó en España en la Institución Libre de Enseñanza, por obra de F. Giner de los Ríos: Giner aprendió el amor a la naturaleza de Macundo Riaño (como dato curioso este señor presidió la inauguración de la sala Velázquez en el acto en que Aureliano de Beruete pronunció un discurso de inauguración) y de su mujer Emilia Gayangos⁽²⁴⁾, en gran medida, la educación inglesa de ella y su estética cambió la seriedad de los primeros krausistas, iniciando a la Institución en una estética naturalista. También conoció Giner al geógrafo Macpherson, en ocasión de un destierro de aquel en Cádiz, sus mapas del Guadarrama guiaron a los institucionistas en sus excursiones por la sierra durante mucho tiempo. Giner realizó su primera excursión al Guadarrama en 1883, desde Villalba al Páular, por los puertos de Navacerrada y de los Cotos, y desde el Páular a la Granja por el Reventón, regresando a Villal-

ba por Navacerrada. Resultado de la acción de los naturalistas y educadores fue la constitución en 1886 de la "Sociedad para estudio del Guadarrama", creada por Macpherson, Giner, Quiroga y Sama, entre otros, curiosamente también estaba entre ellos Aureliano de Beruete. En el "Boletín de la Institución Libre de Enseñanza" consta que tomó parte de una excursión de Torrejón de Ardoz a Arganda por Loaches prueba de sus actividades concretas en la Institución.

El entusiasmo de Giner por el Guadarrama se expresa claramente en el tan referido artículo sobre la estética del paisaje, allí recorre gran parte de sus pueblos y picos, alentando, a imitación de Cataluña, a la formación de sociedades alpinas que lleguen a explorar y conocer nuestras montañas, pues para ello, no hacía falta emprender peregrinación a los Alpes, alcanzándose al mismo tiempo una noble educación nacional y el amor a las cosas morales que brota siempre al contacto purificados de la naturaleza. Está el discurso dentro del presupuesto de las nuevas ciencias: de la Geografía, que alcanza aquí valores estéticos, y de la estética, que invita desde el romanticismo a una identificación con el propio paisaje.

La literatura y la pintura son fuertemente introducidos en esta estética y en esta temática: .

Haes trató el tema en alguna ocasión, y es evidente que la preocupación geológica estaba clara y se descubría por me-

dio de la titulacion de los cuadros, p.e. en "Paisaje del Guadarrama con pico en granito" (Lamina 17. Cat. 63), o en "Desfiladero de la herida en calizas" (lámina 18. Cat. 64). Morera en 1895 ilustra una famosa excursion al Guadarrama, y los cuadros que de ella salieron recorrieron Europa, constituyendo un auténtico documento definitivo del paisaje de la sierra (28), apareciendo reproducidos en revistas inglesas, en Berlin se compraron algunos y también en Buenos Aires (29); Uno de los ^{baluartes} artísticos a que se remiten estos artistas para tratar este paisaje, es que este existía ya en la pintura de Velazquez y de Goya; muchas veces les guía, más que un afán naturalista, un afán costumbrista, lo cual es frecuente en la pintura de Morera, preocupado por la introducción de la figura dentro del paisaje, a ser posible personajes caracterizados, p.e. en "La fuente de Miraflores" (Lamina 5. Cat. n.º 34 -) al que alude concretamente en su libro, hablando como sigue:

"Dispuse con cuidado mi paleta; como el lienzo que iba apintar estaba reseco, por lo añejo de su preparacion le di una ligera mano de aceite de linaza con una mezcla de aguarrás, que lo dejé muy suave dispuesto para que se adhirieran los colores... en el punto que había pensado encajar un serrano embozado y que por lo pronto iba a servirme como nota segura de comparacion para ajustar a ella los tonos generales..."

En "Valle de Miraflores" igualmente (Lamina 6. Cat. 175) se

ve la misma preocupacion : costumbrismo y construccion del cuadro, en base a una figura caracterizada, en este caso, por llevar leña al hombro, en otros casos como el anterior, por el capote. Dentro de este costumbrismo se mueve la obra de Joaquin Araujo dedicada a este tema. Sin embargo el interés geográfico y de conocimiento concreto de las zonas de alta montaña se hacen patentes en Morera tambien, "Valle de Chozas" sería un ejemplo de esta otra fase de la obra de Morera (Lámina. 6A - (Al 174) : en él nos muestra el valle, con la montaña muy próxima y ocupando casi toda la altura del lienzo, destacando un primer fondo idílico, con una pareja de espaldas en pequeñas dimensiones, frente a una montaña iluminada de enormes proporciones, siguen jugando aquí la técnica de las pantallas de sombra de Haes, y incluso su concepción estética con un romanticismo un poco trasnochado y una técnica muy detallista.

Beruete fue quien vivió más de cerca el espíritu de la Institucion, y sus cuadros de alta montaña responden a ello: en la Exposicion Monográfica, que se realizó a su muerte (30), se constata como de 1888 a 1890 comenzó a pintar vistas del Guadarrama desde la Moncloa, aunque por su cuaderno de notas sabemos que la afición por estas vistas las tuvo desde 1881 ochocientos setenta y tantos; tambien pintó en alguna ocasion los Pirineos y sobre todo los Alpes suizos anotados por él desde 1898 por lo menos (31), repitiendo en varias ocasiones el viaje. En Beruete, el Guadarrama es el fondo de una tela y se sue-

le poner tras amplios primeros planos de llanura, dejando amplio lugar para el cielo, recalcando la impresion de lejanía, los ejemplos son varios: "El Guadarrama en día claro" (lámina 25, fig. 1) Cat. n.º 23) o "el Guadarrama nevado desde el Plantío" (lámina 68, fig. 1. Cat. n.º 162) ilustrarlo anteriormente dicho; además del distinto enfoque, lo diferencia de Morera la técnica en general, especialmente la de las épocas más tardías, donde utiliza en ocasiones recursos impresionistas, o como en el último citado una enorme cantidad de pasta, que lo acerca más al expresionismo, de todos modos más que a su maestro se parece en su construcción a Velázquez, empapándose de su técnica también en la primera época.

El descubrimiento del Guadarrama para una mejor identificación nacional corre paralelo en la literatura y en la pintura: Machado como alumno de la Institución tenía devoción por el Guadarrama, dedicándole varios poemas; Azorín describe el Guadarrama en la lejanía en muchas narraciones, tanto él como Unamuno afirmaban la actualidad de los paisajes extremos, el llano o la montaña bravia; de hecho la Institución descubre gran parte de su temática al 98, y el 98 es consciente de ello, Azorín lo hace constar (31):

"...las afinidades con la obra de Giner en otros campos cercanos a los de la pura acción pedagógica, en la literatura, por ejemplo, en las artes plásticas"... "pensamiento que ha ido extendiéndose como hábito luminoso, por la política, la literatura y

el arte de España. En 1898 se revela en España una pujante generación de escritores....¿De qué manera, sino gracias a la Institución Libre ha podido alentar ese grupo de literatos y artistas nuevos?... "ellos pude decirse que nos hicieron ver esa montaña que Velázquez y Goya habían puesto en lo lejos de sus cuadros" (31)

NOTAS

- (1) Seeleman, R.: "The Treatment of landscape in the novelist of the generation of 1898", "Hispanic Review", 1936, IV, pp. 226-238.-
- (2) Giner, F.: "Paisaje", op. cit. pág. 55.-
- (3) Maltese, C.: "Semiología del mensaje objetual". Ed. Comunicacion, Serie B. Manuales, 1972, pp. 66-68.-
- (4) Giner, F.: "Espíritu y naturaleza", Rev. "B.I.L.E.", 1897, pp. 165-168.-
- (5) Sin firma.: "Francisco Giner de los Rios. Datos biográficos", "B.I.L.E. 1915, pág. 38.-
- (6) Machado, A.: "Prólogo a "Soledades", 1903 (es-
crato entre 1899 y 1902
- (7) Unamuno, M.: "Por tierras de Portugal y España": Cap. "El sentimiento de la naturaleza", Ed. Renacimiento, Ma-
drid, 1914.-
- (8) Lain Entralgo, P.: "Generacion del 98" Ed. Aus-
tral, 1948.-
- (9) Azorin.: "La ruta de Don Quijote", Rev. de
Archivos, Madrid, 1912.-

- (10) Unamuno, M.: "Por tierras de Portugal y España" op.cit.
- (11) Azorin, "La voluntad": cap. "Hacia Alicante"
- (12) Azorin.: "Obras Completas", Edit. Aguilar, 1947-54 (VII-241-242)
- (13) " " " " " (VII-243-244).-
- (14) Beruete, A. de.: "Martin Rico", Rev. "Cultura Española", 1908, X, pp. 527-547.-
- (15) Riter, W.: "Don Aureliano de Beruete y Monet y paisaje castellano", Rev. "L'Art et les artistes" n.º 8, 1907.-
- (16) Scott, Nina.: "Unamuno and painting", Rev. "Hispanófila" n.º 55, año 19, sep. 1975.-
- (17) López Morillas, J.: op.cit. pág. 134: cita textual de Fernando de Castro en su "Discurso acerca de los caracteres históricos de la iglesia española leído en la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Pbo. D. Fernando de Castro, el día 7-I-1866. Madrid, 1866.-
- (18) Calzolari, V.: "Concetto di paesaggio e paesistica", pp. 73-88. "Architettura del paesaggio" atti del convegno di Bagini di Luca. La Nuova Italia Ed. Ottobre 1974.-

- (19) Azorin.: "Las obras de Giner", "B.I.L.E.",
1918, pág. 207.-
- (20) Bernaldo de Quirós, C.: "El descubrimien-
to del Guadarrama", "B.
I.L.E.", 1918, pp. 25-31.-
- (21) Hernandez de Pacheco, E.: El geólogo B. Jo-
sé Macpherson y su influ-
jo en la ciencia española",
"B.I.L.E.", 1927, pp. 252-256
y 280-284.-
- (22) Giner, F.: "Paisaje" op.cit, pp. 56-57.-
- (23) Hernandez Pacheco, E.: op.cit.-
- (25) Sandoz, Marc.: "Essai sur l'évolution du
paysage de montagne consécuti-
ve à la découverte des glaciè-
res du Faucigny (du milieu du
XVIII au milieu du XIX siècle).
Rev "Genava" n.s. tome XVII, 1969.
Extrait.
- (26) Bernaldo de Quirós, C.: op.cit.
- (27) Jimenez Landi, A.: "Científicos de la Insti-
tucion Libre de Enseñanza"
en "El centenario de la Ins-
titucio Libre de Enseñanza",
Editorial Tecnos, Madrid,
1977, pág. 95.-

- (28) Morera, J. : "En la Sierra del Guadarrama"
- (29) "Enciclopedia universal ilustrada Europeo Americana", Espasa Calpe, S.A.t. XXXVII, pp.1030-1032, 1958.-
- (30) "Exposicion Aureliano de Beruete" en el estudio de Sorolla, 1912, Madrid. Catálogo.
- (31) Beruete, A. : Cuaderno-diario del propio pintor sobre su labor diaria. Consulté las fotocopias, que de él posee Don E. Lafuente Ferrer.
- (32) Azorin : "Las obras de Giner" op.cit.

Capítulo XL: Influencia y coincidencia de la narrativa de
paisaje de la Generación del 98, con la pintura
de paisaje de los primeros años del s.XX.-

1: El Impresionismo y la generación del 98:

Cuando el impresionismo, como técnica, estaba absolutamente aceptado en Francia, y no constituía ya ningún escándalo para la sociedad burguesa, en España no era todavía aceptado, y además, era en gran medida desconocido, englobándose en concepto de impresionismo dentro del amplio término "modernismo", el cual tenía poco que ver con lo que hoy consideramos como tal. Recordemos de nuevo la definición de Narciso Sentenach en lo referente a estos conceptos:

"... "modernismo" afán de caracterización que toca en lo extravagante gozándose en reproducir aquel candor de lo primitivo y casi pueril (decadentistas), ya de lo perceptible para algunos seres de sensibilidad exaltada e hipoestésica (impresionismo)" (1).

Todavía en 1901 constatamos una actitud recalcitrante, en cuanto al tema se refiere, por parte de la España oficial, y reaccionando habla contra ella Manuel Machado en su artículo "Modernismo y ropa vieja", indignándose contra Balart y la crítica más retrógrada:

"¿No es Balart una indigestión de Taine?... Bah, dígame usted que no presuman de castizos, amigo

Cavia. El que más y el que menos tiene hoy a Zola y al naturalismo por la última palabra del Arte. Lo han tragado por fin, ahora que ya lo devuelvan en la misma Francia" (2).

La actitud era negativa y el desconocimiento grande: por un lado la organización social española no admitía una vanguardia y por otro lado los contactos con Francia eran pocos y los que existían no habían aceptado el impresionismo a su debido tiempo. Martín Rico p.e. estuvo desde muy joven en Francia, codeándose con los impresionistas, entre ellos con Pissarro, pues bien, rechazaba su etapa impresionista totalmente y afirmaba que su época corretiana le había gustado mucho. En cuanto al movimiento ~~que~~ impresionista, denominado por él "modernista", decía lo siguiente:

"La idea era buena pero los que la imitaron no sabían, casi ninguno dibujaba. Siempre habremos ganado algo pues se han desterrado muchos convencionalismos y la pintura ha tomado más claridad y más ambiente; es como una piedra en un estanque, los primeros círculos son muy marcados, luego el modernismo va perdiendo intensidad y crudeza para entrar en lo normal" (3)

Esta actitud era la de Rico en el año 1906, años ^{en} ~~que~~ los que la pintura española ^{el impresionismo} ~~no~~ conocía ~~sin~~ utilizarlo, - - - - -
- - - - - , entrando de lleno en otras tés-

nicas, sin haber usado estas. El mismo Bernete, todavía en 1901, y hablando sobre Sorolla, lo alababa por no caer en las exageraciones técnicas del llamado impresionismo(4), aunque se preocupase del fenómeno luminoso. He citado los dos pintores más en contacto con Francia, el primero mediante una beca se había instalado allí, el segundo por su posición familiar se pudo permitir el lujo de viajar por Europa y conocer directamente la moda en París.

¿Qué llevó a estos pintores a un fuerte rechazo de el impresionismo? Parece que la tradición velazqueña y los secretos de su técnica, que les había sido descubierta hacia relativamente poco, era demasiado fuerte como para dejar paso a mayores complicaciones(5). Gaya Nuño se refiere al velazquismo de la pintura española en esta época; por otro lado era mejor aceptado el fenómeno "luminista", que se venía produciendo con diferencias técnicas del impresionismo, y que era muy alabado en general.

Del impresionismo el aspecto más rechazado era su tecnicismo, su empleo sistemático de una técnica, leamos la crítica de Luis Parde en 1899:

"No se sonría el lector... estamos lejos de tomar a broma lo que de algunos años a esta parte viene designándose con la palabra "impresionismo". Sólo protestamos del concepto de especialidad que pretende..."(6).

Y por supuesto la confusión del concepto es total, metiéndose

en el mismo sace en varias críticas de la Exposicion Nacional de 1897 a Sorolla, a Guinea, a Rusiñol y a Casas(7), salvando siempre al primero, por estar dentro del color castizo, vigoroso y franco.

La adhesion al movimiento francés se produce en España a través de la literatura, que^{ya} había tenido en Francia^{ya} gucho que ver con la pintura impresionista: la generacion de la Regencia es la que va a afianzar las relaciones con la literatura francesa, sobre todo, aquellos pertenecientes a la llamada Generacion del 98, entre ellos el más claro impresionista fue Azorin(8), las influencias de los Goncourt y otros fueron importantes en su estilo cargado de plasticidad, Azorin llegó a afirmar la subjetividad del color (9) y se interesó por la relacion luz-color en todos sus cambios:

"Ni se sabe gozar de los cambiantes luminosos de la luz: luz de la mañana, de la tarde, de los crepúsculos, de los cielos cenicientos, de los días radiantes"(10).

"Las cosas no son a todas horas las mismas, la luz las hace cambiar a cada momento"(11)

Todas estas narraciones coinciden con los conceptos más clásicos que definen el impresionismo, veamos los puntos sobre los que C. Mauclair basaba el impresionismo pictórico:

"En la naturaleza ningún color existe por sí

mismo. La coloración de los objetos es una pura ilusión. La única fuente creadora de los colores es la luz solar que envuelve todas las cosas y las muestra según las horas con infinitas modificaciones"... "El color es simplemente la irradiación de la luz".

La crítica literaria habla a su vez de un impresionismo narrativo, aunque con cuidado e indicando que no existe cualidad impresionista en el lenguaje "per se", pero que es útil su aplicación al análisis estilístico, aquí se presentan las dificultades de la estética en su correspondencia de las artes, teme en que no vamos a entrar ahora, aceptando las correspondencias establecidas por la crítica literaria que ha estudiado el tema: tanto Amado Alonso, como Pierre Sabatier establecen en este terreno una correspondencia fuerte entre pintura y literatura. Tanto en literatura como en pintura, la técnica impresionista se centra en el género de paisaje y en España cuando se empleó dicha técnica lo hizo dentro de este género: el 98 en general y Azorín en particular afirmaban que el artista era más artista si sabía interpretar la emoción de los paisajes (12), subrayando que en esta narrativa los detalles, fragmentos y sensaciones necesarios para crear un estado de ánimo son los más importantes de una descripción; Azorín y el 98 seguían las líneas del paisaje dadas por los institucionalistas pero iban más allá en la técnica de su descripción, introduciendo sobre el positivismo y el realismo las influencias de la literatura francesa impresionista. Solo ante estas novedades estéticas introducidas por los 98-

venas literatas, se explica la escapatación del impresionismo por Beruete, a partir de 1905 aproximadamente, explicitándolo en un artículo sobre Martín Rico:

"Boudin, Claude Monet, Sisley, ensancharon los horizontes del paisaje, lograron la sensación luminosa de los colores, más aun la vibración de la luz sobre los objetos, el efecto que estos nos producen en la naturaleza por la atmósfera luminosa en que se hallan envueltos; problema que no había sido resuelto ni aun planteado antes de ellos"(13).

El ambiente estético renovado permitió entonces a Beruete admitir la importancia del impresionismo y su papel en la historia de la pintura, cosa que anteriormente conociéndolo y de cerca no lo había querido aceptar, al menos enteramente. Él siempre se había preocupado de captar la luminosidad atmosférica, en especial desde que profundizó en la técnica velasqueña con su investigación que ya comentamos; pero hasta 1905-6 la utilización de la técnica impresionista no aparecía en su obra, y para eso no de manera sistemática en todo el lienzo, sino que lo aplica en retazos, especialmente en los primeros planos donde el tema de los reflejos se acusa siempre más que indudable que también la evolución de la pintura española le hace tomar otras posiciones técnicas: la obra de Regoyos tuvo por fuerza que interesarle, aunque nunca hubiese de llegar a su sistemático puntillismo.

De cualquier manera, el impresionismo en sí resultó difícil de demarcar incluso en su sitio de origen, de lo que se deduce que en España donde llegó tardía y malamente, definirlo y limitarlo resulta todavía más complejo: en principio el paisaje español sufrió un aclaramiento en la paleta, Haes mismo había rechazado los oscuros betunes tras su primera época aclarando sus lienzos(14), a ello lo conducía un ambiente general desarrollado en este sentido a partir de la profundización en la técnica velazqueña, técnica que había valido al impresionismo francés para dar sus primeros pasos. Los más avanzados por estas épocas admiraban en París a Daubigny, tanto Beruete como Martín Rico se refieren, a él(15) e indudablemente Daubigny era el preimpresionista de la Escuela de Barbizon(16):

"Esta es el más joven de todos y aquel cuyo arte sin ser quizás el más sabio, era el que más se adelantaba a su tiempo"(17).

"Daubigny sobre todo me encantó; tenía un color que en esta época recordaba algo a Velazquez, y una manera de pintar que me maduraba...(15).

El primer paso lo dan hacia el impresionismo, ir más allá, hasta el final fue lo que no tuvieron claro: habían dado todos los pasos para estudiar al aire libre las variaciones de la luz en su relación con las formas, apoyados fuertemente en la técnica velazqueña, pero de lo que trataba el auténtico impresionismo,

desde 1875(18), ^{esto es,} del análisis físico de la luz en sí, no le aceptaba la pintura española, se aceptaba el empirismo, pero no la explicación de una doctrina científica, que empezó en la obra de Monet y terminó siendo absolutamente ^{figurada} con el puntillismo. Uno de los hallazgos del impresionismo era lograr el resplandor del blanco, mediante el juego de los colores complementarios, aquellos que al mezclarse dan blanco (gris neutro en física). Esta búsqueda se inició en España dentro del género de paisaje, y en concreto en la obra de Beruete, Regoyos también estaba allí, pero su técnica era mucho más sistemática, cercana al puntillismo. Uno de los motivos donde se ve nitidamente la evolución de Beruete hacia el impresionismo es el del agua: los efectos reflectantes del cielo sobre el agua. En su primera época trata el tema como un auténtico naturalista, p.e. "Galicia. Rivadavia" es un modelo de su primera época, tanto la construcción lineal como la colorista se sitúa aquí dentro del mayor clasicismo, utiliza los sienas, tierras y batunes y para nada se acuerda de la refracción del color, utilizándose preferentemente el juego de clarooscuro para tratar la luz (lámina 6. Fig. 1). Veamos como trata el mismo tema en el año 1904 (lámina 22. Fig. 2, cat. 66-) en "Orillas del Manzanares": es evidente el alejamiento del realismo europeo, el estudio de Velázquez daba sus frutos, se concentra en los efectos de una perspectiva

atmosférica, buscandé "in situ" los efectos de la luz, la gama de color va del naranja al azul pasando por el verde y violeta, utilizando el triángulo violeta-verde -anaranjado, muy frecuentemente utilizado ^{ya} por el impresionismo, aunque aquí Beruete pasa por colores intermedios como el siena y el azul, está muy diluido, además el blanco no actúa separado sino mezclado, estando más cercano a Velazquez que a Monet. El paso definitivo, y una de las obras que puede considerarse como absolutamente impresionista en la obra de este pintor, es "El Manzanares en el Puente de los Franceses" (Lámina 31. Fig. 2. (al. 95)), en principio, choca la modernidad de la construcción de esta tela si la comparamos con todo lo anterior; los planos cortados tan utilizados por el impresionismo, último efecto de los hallazgos de la cámara fotográfica y de la composición del espacio oriental; el asunto centrado en la relación luz-color que se estudia aquí de modo sistemático, consiguiendo el efecto de luz blanca que despierta el cuadro a base del juego de los complementarios; el verde de la yerba y el rojo del puente se reflejan en el agua con algún toque de amarillo; el azul y el naranja se usa en los primeros planos, con toques de violeta; vemos aquí los triángulos impresionistas clásicos, rojo-amarillo -azul/violeta-verde-anaranjado, y por supuesto el blanco rodeando y aislando los colores puros. (19).

En resumen, si atendemos a los conceptos generales de impresionismo más elementales dados por Camille Mauguier ^{tenemos que aceptar el Impresionismo} a saber: ⁽²⁰⁾ ^{este Beruete.}
 -En la naturaleza ningún color existe por el mismo: la única fuente creativa de colores es la luz solar.

- El tono local no existe.
- La atmósfera es el sujeto del cuadro.
- La sombra no es una ausencia de luz, si no una luz de otra cualidad y otro valor.
- Los colores en la sombra se modifican por la refracción. según estos principios Beruete entra dentro del impresionismo en parte de sus obras:
- La luz es el personaje de sus cuadros.
- Abandona el color local.
- Olvida los tonos sombríos en el uso de los complementarios.
- La refracción de los colores por la luz derivó en un divisionismo de pincelada, en zonas concretas del lienzo, de 1906 a 1911.
- Las tonalidades impresionistas se dan repetidas veces en su obra.

Veanos como Azorín carga su narración de los colores del impresionismo, aislandolos con los neutros:

"Porque no se sabe ver la variedad riquísima de sus matices; gris, ecre, rojizo, pardo, amarillento y verde"(20) big

Los ejemplos comparativos en este sentido son muchos; la aceptación del impresionismo, como una técnica más o menos sistemática, se produjo en España por medio de la literatura, apoyándose en ella y utilizándose solo esporádica y tardíamente en pintura, sin que verdaderamente se pueda hablar de una escuela.

2.-Wagner y el paisaje español.

Wagner era admirado en Madrid a fines del S.XIX, en 1890 se estrenaba "Tanhauser", en 1894 "Los maestros cantores". Azorín aludiendo a los gustos de este tiempo diría:

"Tres focos de estética coexisten en España en determinada época, poco más o menos: la escuela del 98, el wagnerianismo y los paisajistas. Sería necesario establecer la dependencia y solidaridad -si existían- entre el interés por Nietzsche y el culto a Wagner y el entusiasmo por lo que es lirismo, individualidad exaltada en pintura, es decir el paisaje" (21).

Indudablemente existieron ligaduras entre Nietzsche y Wagner y entre este y el paisaje: cuando Nietzsche decidió romper con Wagner su elección fue clara, se decidió por la "gran lógica" (22), representada en un cielo sin nubes, en la limpieza del aire de los paisajes cálidos, frente al Norte húmedo y las brumas del ideal wagneriano, paisajes que a Wagner le valían para conseguir el efecto, "la expresión" (23): la representación wagneriana ponía la música al servicio de la escena, del teatro total y del público común a todas las artes, implicando como primera condición la "neutralización del 'hogar técnico de la música', colocado en Bayreuth por debajo de la escena, separando lo ideal de lo real y haciendo aparecer la acción escénica en una lejanía indefinida (24), na-

da turbaba la vision de la escena, que el espectador tenia desde su sitio surgiendo la música de un "abismo místico"(25). La representacion wagneriana pretendia ser total englobando las diferentes artes en un espectáculo dirigido a la vista y al oido, lo importante es que toda especificidad fuese negada a los medios que concurrían a la obra de arte total: espiritualizar la música al igual que se hacia con la pintura de paisaje, donde Wagner veia "la conclusion última y perfecta de todas las artes plásticas"(26) que debia enseñar a disponer la escena en el arte dramático del porvenir, en el que se representaria "el último plano de la naturaleza"(26).

A parte del sentido escénico wagneriano, esta el sentido metaférico de su música(27), el arte de Wagner consistia en cierta medida, en hacer comentar un cuadro por una sinfonía, un paisaje natural podia inspirar una melodía, una combinacion de acordes, un fragmento musical puede sugerir cualquier tipo de paisaje.

Wagner se conoció primero en Cataluña, luego en Madrid, antes de los estrenos arriba aludidos, habia cierta informacion de su figura a través de la prensa(28), pero naturalmente a partir de los estrenos se profundiza en la obra de este músico: F. Giner hablando de la música romántica y simbolista (29) le preocupa la estética trasnochada del señor Menéndez Pelayo y habla mucho de Wagner; En "La España Moderna", revista esencial para ver la penetracion de las corrientes europeas del natu-

ralismo,realismo e impresionismo en España,aparecen artículos y reseñas sobre Wagner desde 1890 por lo menos(30) relatandosa las jornadas de Bayreuth.

Luego,la estética española más avanzada amaba a Wagner,al igual que conocía la obra de Jhon Ruskin(31) sobre los "Pintores modernos" y sus interesantes capítulos sobre el género de paisaje(32),en especial interesante en aquella parte que se refiere a Turner empleando el término"infinito" para los cielos y las nubes de este pintor,dentro del pensamiento que venía oponiendo al infinito geométrico de la ciencia,el pinteresco o expresivo situado dentro de los presupuestos de una moral,de un sentido religioso,implicando al arte en un campo metafísico al que aludimos largamente en capítulo anteriormente expuesto.

Berute era un wagneriano forefo que acudía a Bayreuth todos los años,en el catálogo de la Exposicion Monográfica de 1912 se pueden ver hasta cuatro telas sobre Bayreuth(33); era amigo de Rogelio de Eguáquiza pintor dedicado con casi total exclusividad a la iconografía wagneriana(34);es evidente que su paisaje estaba dentro del area espiritualista del arte wagneriano,por lo cual la expresion de distancia,lejanía y un ciarto sentido místico aparece en algunos de sus paisajes,sobre todo en el momento en que se ve empapado de su nueva estética,dando enorme impertancia al cielo y a su construccion y situando el horizonte en la lejanía,produciendo la impresion de inasible por lejano,de ilimitado e infi-

nito en su inmenidad.

Esta estética encaja de maravilla^{con} las características de la estética azoriniana:

"Y ya fuera del pueblo, la llanura ancha, al llanura inmensa, la llanura infinita, la llanura desesperante, se ha extendido ante nuestra vista. En el fondo, allá en la línea remota del horizonte aparecía una pincelada larga azul, de un azul clar..."(35).

Comparemos esta descripción de Azorin con "Toledo, atardecer" de Beruete (Lámina 43.- (a. 422):

"Y ya fuera del pueblo" = afueras = casas de los barrios extremos de la ciudad.

"La llanura ancha, inmensa, infinita, desesperante" = inabarcable = indefinida = infinita = imprecisa = más allá de los primeros planos de las casas nada se precisa subrayándose ello mediante la técnica.

"En el fondo, allá en la línea remota del horizonte aparecía una pincelada larga..." = pincelada larga y seguida casi paralela al marco del cuadro que señala la línea del horizonte.

O la preocupación de las nubes y el cielo, tantas veces constatada en los jóvenes institucionistas y en el 98:

"Las nubes redondas y blancas, corren veloces sobre el fondo"... "Pero yo amo esta hora,

fuerte, clara, fresca, fecunda, en que el cielo está transparente, en que el aire es diáfano, en que parece que hay en la atmósfera una alegría...(36)"

Los cielos de Beruete son diversos y variados, en unos hay nubes, en otros ha elegido esa hora fuerte, clara y fresca, como en el "Puente de Toledo" (lámina 56, Cat. 140). Técnicamente las variaciones denotan un largo y amplio oficio: en el cielo azul sobre el que aplica pinceladitas blancas cubriendo toda esa superficie, como en "Puerta de Avila" (lámina 53, Cat. 152) o en "Al mendro en flor" (lámina 61, Cat. 148); los cielos de los últimos años tienden a utilizar la pasta como forma de expresión, cargando mucho la paleta o usando mucho la espátula, p.e. "Guadarrama desde el Plantío" (lámina 60, Fig. 2, Cat. 147) o "Guadarrama nevado desde el Plantío" (lámina 68, fig. 1, Cat. 168).

La obra de Beruete entra en contacto con la joven estética literaria coincidiendo en sus temas y preocupaciones estéticas.

3.- Las figuras en el paisaje español: el árbol y el hombre:

En el comentado Discurso de Hues para entrar en la Academia, se señalaba () su intención de eliminar la figura humana⁽³⁷⁾, sin embargo, en ocasiones fue utilizada por este maestro como la protagonista de una escena bucólica: el personaje pastoril ("Paisaje a la orilla de un río" Lám. 43. - Cat. 184), o el agricultor ("Puente de Sol, Aragón" Lám. 5, fig. 1 - Cat. nº 25); en ocasiones lo usó como recurso de contraste en composiciones retoricistas, muy románticas, destacando su pequeñez frente a la grandiosidad de la naturaleza ("Montañas de Asturias" Lám. 8, fig. 2 - Cat. nº. 38 ; "Rompiendo" Guethary (Lám. 34. Cat. nº. 137); siempre las figuras de Hues son de reducidas proporciones, ínfimas con relación a la naturaleza, no obstante por pequeñas o lejanas que estén siempre están caracterizadas, ya de pastor, ya de labrador o caminante...etc

El caso de Morera es aparte del de Hues; el maestro leridano le da una extraordinaria importancia a la figura humana, a lo cual debió contribuir sin duda alguna su etapa de formación como pensionado en Roma; en sus cuadros las figuras son de grandes proporciones, siendo tanto o más importantes que el resto de la composición, y en muchas ocasiones basándose en ellas toda la composición, como en "Fuente de Miraflores" (Lám. 5. - Inv. nº. 84), tela a la que se refiere en su libro sobre el Guadarrama, afirmando y recordando que el "serrano embozado" le había servido para ajustar los tonos generales, partiendo de dicha figura como la nota segura de color (38); la figura en el paisaje se destaca en la obra de

Morera, siendo centro de atención, minuciosamente dibujadas y casi próximas al retrato psicológico basado en el realismo costumbrista: p.e: "Agata" (lám. 4. - cat. n.º 2) es la imagen de la ancianidad dentro de la naturaleza; "Muchacha aldeana" (Holanda) (lám. 11. - cat. 201) la juventud y la belleza lozana como figura de un paisaje; "Las leñadoras" (lám. 3. - cat. n.º 60) cuadro de costumbres más que de paisaje...etc. Hay en Morera más gusto por el costumbrismo que por el paisaje.

Morera supone un hiato, pero Beruete supondría un avance en los gustos iniciados por "nos", en el principio de su obra aparece más veces la figura en sus telas y composiciones, siempre de reducidas proporciones como "nos" la había tratado, pero al ir sustituyendo la técnica miniada de su maestro por una técnica suelta, inspirada en lo velazqueño, las figuras quedaban como manchas de color, cada vez más indefinidas; de 1894 es "La Playa Inglesa", n.º 156 de la Exposición en el estudio de Sorolla (lám. 14. inv. n.º 44) llena de niños, bañistas, y sombrillas, concebidos como manchitas de color, pero con cierta técnica todavía minuciosa; esta técnica minuciosa se pierde enseguida y p.e en "Vichy. Lavandera" (lám. 28. - cat. n.º 8) la figura se trata con amplias pinceladas, fundiéndose en la naturaleza que la rodea que es tratada con la misma técnica convirtiéndose así en la mancha de color sin más.

En la segunda época artística de Beruete la figura no se caracteriza para nada y se considera como un elemento

estético en el paisaje, confundida y fundida con el mismo; en esd[figura humana veían por entonces, los del 98, un elemento perturbador del paisaje, según deducciones de Lain (39), o a lo sumo una nota de color (4e):

"Más tarde, en un campo, en un camino, otra labriega hace resaltar sobre el verde el pañuelo rojo de su tocado"

Pero, en general, el subjetivismo descriptivo en torno a la llanura castellana y a su paisaje en general tiende a crear estados anímicos en quien los contempla, de modo que la imagen de desolación se ayuda a veces con la falta de figuras humanas, así Baroja descubre el paisaje al Norte de Madrid, subrayando también la "enorme desolación de las llanuras manchegas" (41); Beruete insiste en esa imagen en varias ocasiones, siempre en la última etapa estilística, los ejemplos son varios, y por citar a algunos nos vamos a referir a aquellos en que se ven las afueras de Toledo desde la ciudad al campo, campo desarrollado tras el primer plano de las casas, con un horizonte infinito, marcado por la composición y la total ausencia de figuras (lám. 17. fig. 1.-lám. 43, Invnt.^a: 58-12). Incluso su intención narrativa, en este sentido, se ve más clara en "Llanura castellana en Segovia" (lám. 47.-Cat.^a n.º 135) donde el cielo y la tierra se suceden sin ruptura, sin apenas obstáculos que detengan la vista en el paso de la tierra al cielo, únicamente hay una detención en la línea del horizonte, sugerido solo en el lado izquierdo de la composición; la eliminación de figuras,

árboles y vegetación llega al extremo.

Cuando en los paisajes de Beruete, de su última época, aparecen las figuras, es para insistir en esta desolación que inspira la tierra seca y árida de Castilla: p.e. "Paisaje castellano" (lám 76.-Inv.nº: 193). Las figuras, concebidas como puras manchas en la composición, sirven para hacer más enfática la imagen del horizonte, pues caminan de espaldas al espectador y en dirección a ese lejano, infinito y distante fondo de la tela, así que su falta de caracterización y su anonimato ayudan a la imagen de soledad que inspira la visión de este panorama, insistiendo más en ella al aislar a una figura del pequeño grupo sugerido a lo lejos.

La figura humana en Haes o Beruete, aunque no muy considerada (42), tenía sus funciones en la composición e incluso adquiriría muchas veces valor psicológico, inspirando determinados sentimientos al espectador, y no de un modo casual, sino buscado por el pintor. Sin embargo, es indudable que, más que el hombre, ^o el árbol ☐ para estos pintores la figura del paisaje: Haes, en su discurso tantas veces citado, expresa su enorme interés por ellos, aludiendo a la necesidad de conocerlos botánica y científicamente, incluyéndose, de este modo, en las preocupaciones científicas derivadas de la filosofía positivista, hecho que hemos comentado ampliamente en capítulos anteriores. No obstante este prurito científico, Haes trató el árbol con un sentido pintoresco y expresivo, derivado en cierto modo del puro Romanticismo, movimiento inspirado en el paisajismo expresivo de un Rubens, cargado de movimiento, movimiento que se

expresaba no solo en las líneas espirales u ondulantes, sino también en la ramificación de los árboles, pues todos los psicólogos de la forma coinciden en afirmar que "La ramificación es una de las primeras formas expresivas del movimiento"(43), movimiento cargado de expresividad, ya sugiriendo la dispersión, ya el retorcimiento, dependiendo de la estructura de su tronco y ramas, dependiendo de su carácter específico o individual. Mas los trata [] no solo con sentido de investigación científica, sino además como formas expresivas, y siempre destacando o recortando sus formas contra el cielo, haciéndolas más evidentes, hecho este repetido también en los de Barbizon. Veamos como ejemplo de este tratamiento, de los árboles en Mas, "Robles en la Sierra" (Lam. 19. Ent. n.º 65), donde destacan un par de robles, distinguidos en su especie, recortando sus ramas contra la pantalla clara del cielo el de la derecha, el más destacado, sugiere la dispersión aludida ocupando más de la mitad de la zona celeste; el de la izquierda no se destaca contra el cielo, sino que su copa se confunde con el bosque de los segundos planos, no obstante, para recortar la forma del tronco y ramas principales, coloca un foco parcial de luz tras ellos, destacando su retorcimiento, su carácter individual y pintoresco. Otras veces expresan lo tupido, lo inextricable e impenetrable del bosque, como en "Robles en Alsasua" (Lam 23. Ent. n.º 94) donde las ramas de unos y otros se juntan formando un

cuerpo único. Insiste en la diversificación del ramaje en "Sendero (Aranzazu)". (Lam. 26. - Cat. n.º 96).

La literatura de fines del siglo, aquella marcada por los institucionistas y su espíritu naturalista, insistía en la importancia que el árbol tenía en la pintura moderna, sobre todo la generación del 98 es la más consciente. Azorín lo constata así, citando el discurso de Haes: "Peñas y árboles eran, en lo antiguo, siempre los mismos. Carecían de individualidad. Se la han dado los paisajistas modernos:

Los árboles son las verdaderas figuras del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito, donde despliega mejor su verdadero carácter"(44).

Beruete toma muy en cuenta los árboles, y como Haes, los hace en ocasiones protagonistas de sus composiciones, como en el tema del almendro en flor, a los que Azorín llamaba primavera de Castilla: el tratamiento del árbol en flor (lam 81) ^{Cat. 468} está cargado de lirismo, es la pura sensación de la luz y del color lo que allí se busca, del blanco irradian irisaciones rosas, el tratamiento es alegre, radiante y un tanto sensual, rayando aquellos límites que son casi indefinibles entre 98 y Modernismo (45). Hablo de lirismo, que es lo que trasciende de las descripciones de Beruete, ligado a determinada estética usada por los del 98; e insisto en ello, porque cuando se habla de esta literatura comparativamente, se habla

de expresionismo y dureza, asimilándolo a la técnica y la estética de Zuloaga, hecho cierto en cierto sentido, aunque conviene aclarar que no todo es desgarró en el 98, sino que en las descripciones de paisaje de Azorín, p.e., no hay una evasión lírica asimilable al lirismo intimista de Beruete. Este lirismo se torna muchas veces en puro decorativismo, como cuando pinta Ihardy, inspirándose en el japonésismo, algunos árboles en flor. Otro árbol destacado es la encina, que se presta más a una descripción más sobria y menos musical, Beruete lo utiliza para acordar gamas de verde, una de las más difíciles técnicas del color, tema que también trabaja con los pinares, p.e. "Cristo en el Pardo" (lám. 29 Inv. n.º: 22) supone una ajustadísima gradación de los verdes hasta llegar al azul del cielo. Otras veces los árboles son esas figuritas ínfimas, que se conciben como manchas en el paisaje, a eso se presta la encina o los cigarrales de Toledo. Todos los árboles son investigados en la obra del pintor: almendro, pino, encina, cigarral, chopos, eucaliptos, ejemplo de este último es el de la colección Entrecanales, llamado "Eucaliptos" (lám 45 Inv n.º: 144). Al igual que en la pintura, la encina y el árbol en general, es en la literatura del 98 figura importantes:

"Daje la luminosidad del cielo, una
multitud de redondas manchas negruz-
cas, sembradas por las laderas y alto-
zanos" (46)

"Encinares castellanos
en laderas y altozanos,
serrijones y colinas..." (47)

4.- El cielo :

Al hablar de la estética que se impone con los institucionalistas, señalábamos cómo se podía constatar el pase hacia una estética metafísica, de carácter neorromántico, expresada en la insistencia de imágenes que reforzaban el concepto de lo infinito, lo ilimitado y lo indefinido (v. cap.VII, punto I). Pues bien, en ese sentido la descripción del cielo como lugar atmosférico, inasible por su materia y difícil de definir en su forma, es tema de toda esta estética paisajística finisecular. En ese cielo lo importante son las nubes, que ocupan en la pintura del género, desde el Renacimiento, la preocupación por determinar lo indeterminado. Las nubes habían pasado a tema de interés primordial en toda la estética romántica y neorromántica, que intentaba expresar cómo se desarrollan en el tiempo los fenómenos naturales que encuentran su lugar en el espacio, alimentando así los sueños románticos de infinito, lejanía, imprecisión, rematando toda esta corriente estética en las teorías sobre la estructura de la bóveda celeste de Ruskin(48).

En esta línea, el nuevo paisaje español, y en especial el que describe Castilla, se preocupó por la descripción amplia de la bóveda celeste, destacando en ella las nubes: Baroja, que en sus descripciones de paisaje se detiene en el cielo con amplitud, nos habla de

toda clase de nubes:

"Pasaban nubes blancas por el cielo
y se agrupaban formando montes coro-
nados de nieve y de púrpura; a lo le-
jos nubes grises e inmóviles parecían
islas perdidas en el mar del espacio
con sus playas desiertas..."(49)

Azorín había aprendido también la lección del ins-
titucionista M.B. Cossío; éste, decía que en Casti-
lla el paisaje es el cielo, y Azorín lo creyó sin
duda, cargando sus narraciones de descripciones celes-
tes, en un principio un cielo "gris", "ceniciento",
"plomizo", "de plata oxidada", "triste", "oscuro",
un poco como el color de los primeros cuadros de Be-
rroete, de aquellos todavía en un estilo primero,
p.e. "El Guadarrama desde la Moncloa" es un cielo
donde el azul está atenuado por tintas grises y blan-
quecinas que le dan un tono apagado (lám. 10, fig. 1,
cat. n.º: 20). Tanto literatura como pintura hablan de
azules esplendentes, mitigados en su intensidad por
la palpabilidad de la atmósfera, del aire, po. "Cas-
tilla en los alrededores de Madrid" estalla de luz
azulada (lám. 36, fig. 1, Cat. n.º: 43), como las descrip-
ciones de Azorín al hablar del cielo de Castilla:

"El cielo azul y límpido de Castilla...

la inmensa mancha añil del cielo"(50)

todavía más próximas a la perspectiva aérea de la pin-

tura cuando habla así:

"La luz es fina, suave, pura, en
esta campiña castellana" (51)

Las nubes son también personajes constantes en esta narrativa, tomando en Beruete miles de formas, desde grises y algodonesas en "Vista parcial de Toledo" (lám 13, fig. 1. Cat. nº 32) a blancas en "Puesta de sol" (lám. 83, fig. 3. Cat. nº 124). Otras veces, y por aplicación de los conocimientos técnicos puntillistas, Beruete expresa la bruma sobre el azul del cielo con un puntillado blanco, en especial en las vistas de 1909 y 10, en Cuenca, Avila e incluso en Madrid. En el último año, Beruete carga más la paleta de pasta y las nubes toman formas casi corpóreas y con relieve, como en "Paisaje de Toledo" (lám. 70, Cat nº 194). En otras ocasiones, parece que Beruete conocía los estudios de Turner y Ruskin sobre "la región inferior", la parte baja de la atmósfera, que cuando se carga de nubosidad difunde las formas: ejemplo de ello son sus cuadros del puerto del Havre (lám. 19 y lám. 20. Cat nº). En los panoramas de alta montaña pasa de la bruma algodonesa a la dureza rocosa de los altos pines, buscando el contraste de lo gaseoso y lo sólido (lám. 39 y lám. 35, Cat nº 115-100). En este tema vive también Beruete la problemática estética de su tiempo.

5.- Ciudades y suburbios:

En la pintura de paisaje de Hues las ciudades no aparecen para nada, pero en sus discípulos comienzan a hacer acto de presencia: Toledo, Segovia, Madrid, Cuenca, Avila... etc. En general, las ciudades en el paisaje de la escuela de Hues son las castellanas, narradas por la pintura de Beruete; entra esta temática en una conciencia histórica nueva, inaugurada por los institucionalistas y continuada por el 98 y la pintura inmediatamente posterior. No es la narrativa histórica o la novelación de la historia la intención de la pintura y la literatura al narrar estas ciudades castellanas, sino que es una toma de conciencia histórica(52) a través de su redención, apoyada muchas veces en la pintura española del pasado, así p.e Bureja compara sus descripciones de Toledo con las del Greco, o al hablar del cielo de Madrid Azorín nos habla de los cielos velazqueños. Las intenciones de Beruete no están nada lejanas de las de estos escritores: todos ellos parten de la nueva conciencia estética e histórica dada por la Institución.

Anotemos que la ciudad en el paisaje español nada tiene que ver con la descripción de la vida de la misma y de sus personajes, como en la pintura francesa, pues en ésta la ciudad y la vida son una misma cosa, mientras que en la nuestra sus habitantes parecen no exis-

tió, y la vista de la ciudad se relaciona con el campo más que con sus habitantes: son vistas de la ciudad desde las afueras, como sacada de los fondos de los cuadros del Greco en el caso de Toledo. Es importante esto para constatar que la vida de una ciudad industrializada nada tenía que ver con las ciudades agrarias y campesinas de España.

Por ese contacto tan estrecho del campo y la ciudad en este paisaje, el tema más repetido son los alrededores de la urbe, las vistas del campo más próximo, como en Madrid las vistas desde la Moncloa o desde la Casa de Campo o el Plantío de los Infantes, descripciones en las que la asimilación de las figuras plásticas a las figuras literarias del 98 son más próximas que nunca, si admitimos el transvase terminológico de la plástica y la literatura en este género, cosa que hemos hecho método en este estudio: hay un uso del "gerundio", p.e en Baroja y Bernate. Este último utiliza caminos "serpenteando" en la llanura o tapias "cruzando", como en "Guadarrama en día claro" (lám. 24. Cat. nº 82). Veamos algún texto de Baroja en comparación con la metáfora plástica:

"...se veía una llanura azulada, y la carretera, cruzándola en zigzag, serpenteando después entre oscuros cerros hasta perderse..."(53)

El énfasis en los distintos planos es usual en estas vistas del escritor, destacando el plano del fondo, la montaña, que se recorta, como forma contra el cielo en la línea del horizonte; normalmente allí se sitúa el Guadarrama. Los ejemplos de ello en Beruete son todos los que tratan el tema del Guadarrama. En Baroja y en Azorín los ejemplos son incontables:

"La Sierra se destaca como una mancha azul violácea..."
Al ocultarse el sol se hizo más violácea la muralla de la sierra"(54)

"La luz de la antiplanicie castellana hace resaltar los contornos. Desde el puseo de Rosales, se ven, como si estuvieran a dos pasos las infracturaciones del Guadarrama..."(55)

Incluso son aún más literarios los temas suburbiales: los alrededores de Madrid (lám.44. Cat.nº 123), sus suburbios, como Bellas Vistas, la pradera de S.Isidro o las orillas del Manzanares (lám.31, fig 1; lám 55, lám.50, fig 2. Cat nº : 153 - 143), lugares todos ellos tan usados en las narraciones barojianas, especialmente en su trilogía "La lucha por la vida", ambientada en Madrid.

NOTAS

- (1) Sentenach, N.: "Nuestro siglo estético", Rev.
"I.E.A." 22-IX-1897.-
- (2) Machado, M.: "Revista de Juventud", 1-10-1901. Madrid.-
- (3) Rico, Martín.: "Recuerdos de mi vida". Impr. Ibérica,
Madrid, 1906.-
- (4) Beruete, A de .: "Joaquín Sorolla y Bastida", Rev.
"La Lectura", 1901, pág. 24.-
- (5) Gaya Nuño, J. A.: "Difficultés de l'impressionisme es-
pagnol", rev. "Cahiers de Bordeaux",
1959.-
- (6) Pardo, Luis.: "De Arte Contemporáneo", Madrid, 1899.-
- (7) Balas de la Vega, R.: Rev. "I.E.A.", VI-1897: "Exposición
Nacional de Bellas Artes".-
- (8) Abbot, J. H.: "Asorin y Francia", editado por Seminarica
y Ediciones, S. A. Madrid, 1973, pp. 119-
-157.-
- (9) Romero, M.: "Paisaje y Literatura de España", edit.
Tecnos, pág. 15.-

- (10) Azorin.: "De Valera a Miró": "Madrid", Impr. Afrodiseio Agudo, 1959, Madrid, pág. 139.-
- (11) Rand, M.C.: "Castilla en Azorin", cita tomada de las "obras completas" de Azorin t. IV, edit. Aguilar, t. IV, pág. 769.-
- (12) Azorin.: "La voluntad", Hearich y Cia., Madrid, 1902.-
"Obras Completas" t. I, pag. 860, edit. Aguilar.-
- (13) Beruete y Moret, A. de.: "Martin Rico", op.cit.
- (14) Beruete, A. de.: "Carlos de Haes", Rev. "I.E.A.", Madrid, 30-Junio-1898.-
- (15) Rico, M.: en "Recuerdos de mi vida" op.cit.-
Beruete, A.: "Carlos de Haes" op.cit.-
- (16) Francastel, P.: "L'Impressionisme". Edit. Denoel -Gauthier, 1974, Paris, pág. 20.-
- (17) Beruete, A.: "Martin Rico", op.cit.
- (18) Francastel, P.: op.cit.
- (19) Lhote, A.: "Tratado del paisaje". Edit. Poseidon, Buenos Aires, 1970: "De la luz y del color"., pp. 47-49.-

- (20) Mauclair, C.: "L'Impressionisme", Paris, 1904.-
- (20 bis) Azorin.: "De Valera a Mârô": "Hacia Alicante",
ep.oit.-
- (21) Azorin.: "Madrid" edit. Biblioteca Nueva, 1941, Madrid:
"Martin Rico", pág. 283.-
- (22) Nietzsche, F.: "Le cas wagner" en "Le crepuscule des
idoles", trad. Henri Albert, 1952, pág. 33.-
- (23) Nietzsche, F.: "Considerations", trad. francesa, Paris,
1967, pág. 63.-
- (24) Damish, H.: "Théorie du nuage", pour une histoire de
la peinture "Ed. Seuil, Paris, 1972, pag.
253.-
- (25) Wagner, R.: "El teatro de Bayreuth", obras en prosa,
trad. francesa, t. XI, Paris, 1923, pp. 170-
2174.-
- (26) Wagner, R.: "La obra de arte del porvenir", "Obras en
prosa", t. III, pág. 212.-
- (27) Paulhan, Fr.: "L'Esthétique du paysage", deux. edit.
Librairie Felix Alcan, Paris, 1931, pág.
115.-

- (28) Period. "El Globo", 8-IV-1875., Año I, nº. 8, pág. 29.-
- (29) Giner, F.: "La música romántica y la música simbolista", "Bol. de la Institucion Libre de Enseñanza", 1894, pág. 117.-
- (30) Rev. "La España Moderna": "Sobre Bayreuth", t. 23, pp. 38-73.-
- (31) Rev. "La España Moderna", nº. 187, año 12, Madrid, 1900: reseña sobre Ruskin y su obra.-
- (32) Ruskin, J.: "Modern Painters", t. III. Londres, 1853, IV parte, cap. XVI: "On the modern Landscapes".-
- (33) "Exposicion Monográfica: "Aureliano de Beruete", Madrid, 1912, Estudio de Sorolla: nº. 165-166-167 y 168.-
- (34) Beruete y Maet, A.: "R. de Eguisquiza", Blass y Cia., Impr. S. Mateo nº. 1 - Madrid, 1918.-
- (35) Azorin.: "La Ruta de D. Quijote", Revista de Archivos, Madrid, 1912.-
- (36) Azorin.: "La ruta de D. Quijote" op. cit.-

- 37) Haes, C. op cit: "De la pintura de paisaje..." en "Discursos..." -
- 38) Morera, J.: "En la sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre un tipo de pintura entre riueros", 1925.
- 39) Lafin, P.: "La Generación del 98", 1848. -
- 40) Azorín: "El paisaje de España visto por los españoles"; "Galicia"
- 41) Baroja, P.: "Camino de perfección", 1902, O.C.
8 Vols. Biblioteca Nueva, Vol VI, p.33
- 42) Haes, C.: op. cit, "De la pintura de paisaje..." -
- 43) Huyghe, R.: "Formes et forces", de l'atome a Rembrandt" Ed. Flammarion, 1971, Paris, pp.55-59
- 44) Azorín: "Martín Rico", p.283
- 45) Díaz-Plaja, G.: "Modernismo frente a 98"
- 46) Azorín: "De Valera a Miró": hacia Alicante"
- 47) Machado, A.: "Campos de Castilla".c III, p.124
Madrid, 1917
- 48) Damisch, H.: "Théorie du nuage" - pour une histoire de la ceinture". Ed. du Seuil, Paris, 1972, pp.253-272
- 49) Baroja, P.: "Camino de perfección". Ob.cit, cap
XV. pp.80-81
- 50) Azorín: Ob.c. (III, 1227)
- 51) Azorín: Ob.c (VI-555)
- 52) Vila Selma, J.: "La conciencia histórica en Pío Baroja", ("C.H.A.", Jul-Sept. 1972, 265-267, LXXXIX, pp-249-269
- 53) Baroja, P.: "Camino de Perfección" ob.cit. 46-47

1968

54) Baroja, P.: "Camino de Perfección", ob.cit, pp 12-13 .

55) Azorín "Madrid"

EPÍLOGO: Proyección y permanencia del paisaje creado
por la escuela de Haes en la pintura posterior:

Entre los alumnos de Haes, los más destacados y aquellos más ligados al medio intelectual, se descubrió una nueva temática y una nueva estilística para el paisaje español. Castilla fue reivindicada, en una toma de conciencia histórica ligada a los intelectuales de la Institución, con esta reivindicación se dio una profusión de nuevos temas: la llanura castellana, el Guadarrama como alta montaña de Castilla, sus ciudades, los entornos de estas...etc, fueron temas repetidos desde estos años en la narrativa de este género.

En el ámbito oficial de la crítica se reivindica esta temática a principios de siglo; son significativas al respecto las palabras de Balda de la Vega sobre Marceliano de Santamaría, pintor más joven que Beruete, dedicado preferentemente al paisaje castellano:

"El fondo del cuadro "Se va ensanchando Castilla", vale bien un aplauso como le vale, asimismo, "Ancha es Castilla". Es preciso que se vayan convenciendo pintores y escultores, arquitectos y músicos, novelistas y poetas, de que la originalidad y, por tanto, la salvación del arte y de la actualidad española, está en España misma, vista a través de la historia verdad, no

de la que nos han inventado fuera del
ambiente físico y psíquico"(1)

Esta toma de conciencia oficial respalda definitivamente el carácter de este tipo de narración.

El conjunto de la pintura española proclamaba, con este nuevo bagaje iconográfico, la adhesión y la identificación con el suelo y las tierras, asumiendo también toda su historia pasada; este contenido pudo ser utilizado, y de hecho lo fue, con distintos sentidos políticos: como evasión de una lucha social y de una problemática presente fue expresión de una retórica imperial, aquella que tras la guerra civil se usó reiterativamente, recordando aquellos aspectos del 98 más líricos y azorinianos; o bien, en el paisajismo que se dio en la época republicana, como en la escuela de Vallecas, con Alberto a la cabeza, en que ese paisajismo constituía un canto de esperanza, era el paisaje el lugar donde se desarrillaban los trabajos de un pueblo, él mismo lo testificaba:

"Yo deseaba que todos los hombres de
la tierra disfrutaran esta emoción
que me causaba el campo abierto. Por eso
he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida"(2)

Al respecto del nuevo sentido del paisaje en la España
izquierdistadice V. Bozal:

"Frente a la relación de dominación y

posesión que tipifica la bipolaridad hombre /naturale-

za en la sociedad capitalista, Alberto

pone en pie una relación en que toda do-

minación, toda posesión queda excluida.

Si aquella definía a la burguesía, es-

ta caracteriza al pueblo que tiene en

la naturaleza el "capital" de su traba-

jo, que hace de ella valor de uso...Alberto

pone en pie una relación típica de la sociedad

agraria, como lo era la sociedad penín-

sular de aquel momento, pero ^{no} con la

nostalgia del pasado perdido, sino con la

renovación de un sistema de re-

laciones que ha trascendido la cosificación pro-

pia de un sentido utilitario e instru-

mental"(3)

En este grupo vallecano trabajaba entonces Benjamín Palencia, que tras la guerra civil da nuevas intenciones a su temática, insistiendo él y otros, en los años 50, en una nueva revalorización de los temas paisajísticos del 98, asimilados a corrientes literarias y de pensamiento orientadas a un nuevo estudio del 98 entre 1945-50; p.e el trabajo de Lain sobre el 98 se publicó en 1948 (4), y el interés de Lafuente Ferrari hacia la temática noventayochista data de los mismos años(5). En estos nuevos caminos analíticos del paisaje caste-

llos habrían de desarrollarse por estos años no sólo los trabajos de Benjamín Palencia, sino además los de Joaquín Vaquero Palacios, Godofredo Ortega Muñoz, e incluso Rafael Zabaleta; había en esta reutilización temática una cierta explotación "teológica" de las tierras malditas y de los barbechos secos(6) que en 1951 suponía algo muy diferente a la posición de los noventa y ochistas.

Así pues el paisajismo nacido con la escuela de Haas, y muy especialmente con Beruete, ha servido para muchas causas en su reutilización posterior, pero no hay duda que ha servido para señalar un trazo característico y definitorio en la pintura española del s.XX, que repitió estos temas ya con técnica impresionista, ya con técnica expresionista (7); así se cumple la existencia dinámica de la estructura artística, que nos habla del desarrollo del arte como un movimiento inmanente relacionado dialecticamente y permanentemente con los demás campos de la cultura(8), o lo que es igual, no se puede hacer un análisis del signo icónico sin inscribirlo en su contexto(9), de modo que Castilla y sus temas persistieron en el paisaje español, siendo utilizadas de modo diferente, según la concepción del individuo y del medio en que este se desenvolvía.

NOTAS

- 1) Balsa de la Vega, R. "Exposición General de Bellas Artes". Rev. "I.E.A.", 8-6-1966, p.359
- 2) Torres, F.: "Palabras de un escultor" Ed.Valencia, 1975, pp.43-53
- 3) Bozal, V. "Cinco motivos iconográficos", en "España. Vanguardia artística y realidad social": 1936-1976". Col. Comunicación Visual. Ed.Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976, p.79
- 4) Lain, P.: "Generación del 98". Madrid, 1948.
- 5) Lafuente Ferrarís, E.: Pintura española y generación del 98". Sep. Rev. "Arbor", 1948, nº36, pp.440-458
- 6) Aguilera Cerní, V.: La llamada de la tierra. La Redención del suelo" en "Panorama del nuevo arte español", p.83
- 7) Moreno Galván, M.: "La última vanguardia". "Un siglo de arte en España" Rev. "C.H.A.", nº 85, pp.33-39
- 8) Uspensky, B.A.: "Sobre la semiótica del arte", en "Semiótica y praxis", varios autores, Cuadernos Beta, A. Redondo editor, Barcelona, 1973, pp.87-92
- 9) Eco, U.: "La estructura Ausente" Sección B. La mirada discreta (Semiótica de los mensajes visuales). II, 7. Ed.Lumen, Barcelona, 1972, p.229

173 57

SEGUNDA PARTE

G. de HAES: Biografía resumida.-

La figura de Haes, su estudio y conocimiento, son de rigor para un estudio evolutivo del paisaje español. Él enseñó y difundió la pintura al aire libre, además de iniciar el desarrollo de ciertos temas para el género español, que tras él habrían de ser fijados de modo definitivo.

El estudio completo de su vida y de su obra, resultan de cierta dificultad, cuando no imposible en ocasiones, porque faltan datos. Entre otros, faltan las fechas de la mayoría de sus obras, pues Haes muchas veces no firmaba los cuadros, y tampoco los fechaba; por otro lado, los viajes del pintor a Europa fueron muchos, gran parte sin documentar, todo lo cual dificulta un trabajo exacto sobre él. Si añadimos a todo ello, que la mayoría de su obra ubicada en los organismos oficiales, como los museos p.e., fue desperdiciada sin orden ni concierto, como la colección que había sido donada por sus discípulos al Museo Nacional de Arte Moderno, comprenderemos que se hace difícil completar y ordenar su vida de modo evolutivo y ordenado.

Seguiremos pues para su estudio las etapas marca-

das por Beruete, que además de conocerlo de cerca y trabajar con el parte de su vida, tenía suficiente conocimiento de pintura, como para saber valorarlo.

Nacimiento, origen y causa de su venida a España:

Carlos Sebastian Pedro Huberto de Haes nació en Bruselas el 27 de Enero de 1826, hijo del banquero Arnoldus Cornelius de Haes y de Theresia Joanna Carolina Nerinka; fue registrado en el Registro de la ciudad de Bruselas el 30 de Enero de 1826(1).

1835 -En el año de 1835, Arnoldus de Haes en bancarrota decide venir a España(2), estableciéndose en Málaga en el nº.4 de la calle S. Bernarde el Viejo.

Primera etapa artística:

De sus años de infancia nada sabemos, únicamente se sabe que jovencito inició su aprendizaje con el pintor D. Luis de La Cruz y Ríos(3), totalmente academicista, dedicado sobre todo al retrato y experto miniaturista, poco pudo influir en los progresos de Haes en la búsqueda de un paisaje nuevo.

1850-Haes decide realizar su aprendizaje en Bél-

gica, donde marcha en 1850, para ampliar sus estudios(4), hecho determinante en el camino que ha de tomar, sin el cual sería imposible comprender la normativa que rigió su estilo. Era determinante la elección de Bélgica, pues lo que allí encontró por aquellos años en el género de paisaje, no era ni con mucho lo que hubiera encontrado si hubiera ido a Francia: la historia del arte belga era otra y en cuanto al género de paisaje estaba marcada por toda la tradición de la pintura de los Países Bajos desde el s.XV, y más en concreto por la pintura holandesa de paisaje del s.XVII (véase los capítulos I y II); esto determinó por mucho tiempo el paisaje belga, en su técnica y su estética, bloqueando en cierto modo un paso adelante en el género. El apego a una tradición secular realista pudo ser tan importante en Bélgica, como fue en España la tradición velazqueña, que evidentemente potenció las técnicas luministas y la perspectiva aérea, impidiendo, por otro lado, ir más allá. Haes fué en Bélgica discípulo de J. Quinaux(5), pintor de paisaje, que en la línea de Theodore Fourmois, intentaba liberar el paisaje belga de

antiguas recetas dadas, evolucionando hacia nuevas fórmulas de un modo lento y progresivo. Desde la década de los 40-50 del siglo pasado, los pintores belgas observaban la naturaleza al aire libre, pero la factura de un cuadro era concebida todavía con una gran complicación cargada de recetas académicas, de modo que hasta los años 60, con la escuela de Tervuren, la técnica pictórica del paisaje no se liberó de los academicismos, en concreto la figura de H. Boulanger fue definitiva en este sentido. (6)

En este estilo, todavía academicista debió trabajar por estos años Haes, indicándolo así sus primeras obras; por estos años viajó también por Francia, Holanda y Alemania (7) y tuvo participación activa en la vida artística belga, constatada al menos en 1854 con

1854

su participación en una exposición nacional, a la cual llevó el cuadro titulado "Le ruisseau", cuadro en la línea de su maestro Quinaux, aficionado a los lugares de riberas, en concreto de los ríos de las Ardenas, aclaradas estas vistas por impresiones luminosas que daban la frescura necesaria a sus telas.

1855

En 1855 regresa de nuevo a Málaga (8) y se nacionaliza español (9), momento desde el cual queda incluido, sin lugar a dudas, en la historia de nuestra pintura; en este momento se da

por formado su primer estilo.

En esta primera época pintó por las tierras del sur de España, comenzando a tener contatos con Madrid a través de su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, a la cual se presenta con cuadros cuyos estudios había traído de Europa y que debió terminar aquí. En ella destaca con el tercer premio (1º) y cierto éxito de crítica, las telas presentadas fueron las siguientes:

nº 1º " Paisaje: el cerro coronado por la torre"
nº 1º1 " Vista tomada en los brezales de Hasselt"
(Bélgica)

nº 1º2 "Vista tomada en el bosque de Beaufort"
(Prusia)

No constan las medidas en catálogo, figurando sin embargo en el mismo que fue discípulo de Luis de la Cruz y de Mr. Quinaix, nombre de Quinaux mal tomado, incluso habla de que fue discípulo en varias academias de Francia, Bélgica y Alemania, constatando su residencia en Málaga en la calle de S. Bernabé el Viejo, 4.

Es evidente, que las normas para un paisaje nórdico habrían de ir sufriendo sus variaciones en su aplicación a paisajes españoles del sur y del centro de España, pues para una aproximación al natural había que adaptarse a otra luz y a otra geografía, y es indudable que Haas no estaba iden-

tificada con ellas, hecho que se fue produciendo lentamente, con el conocimiento profundo de estos paisajes mediante viajes y excursiones a diversas zonas de la península, y aun así, la luz nórdica sería buscada por Haas en toda ocasión, prefiriendo los paisajes del Norte de España, hecho que constata Beruete. En la aproximación a la geografía española tuvo mucho que ver Federico Muntadas, crítico e historiador, que conoció por estos años, enamorado de la naturaleza y más concretamente, de los parajes del Monasterio de Piedra (Aragón), que conocía geográfica e históricamente rincón por rincón, habiendo escrito una guía sobre él, donde recorre sus lugares uno a uno (11), invitando a este lugar a Haas este verano. En Piedra preparó nuestro pintor algún cuadro para la exposición siguiente y tras esta primera ocasión iría allí otras varias.

1857 El año siguiente va a marcar su vida profesional. En él ocupó la Cátedra de Paisaje de la Real Academia de S. Fernando:

La Cátedra, creada el 14 de Marzo de 1844, como ya explicamos en los primeros capítulos, fue ocupada en primer lugar por Genaro Pérez Villamil, luego por Fernando Ferrant y más tar-

de por Vicente Camaron, que la tenía ocupando por nombramiento interno de la Academia, retrasando ello la oposicion indefinidamente(12). En esta situacion, La Direccion General de Instruccion Pública apremiaba en la convocatoria de una oposicion, el 19 de Enero de 1857(13), con lo cual el 27 del mismo mes era convocada la misma por la Seccion de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. El modo y forma en que se convocó es interesante para ver en que manera se hallaba el género de paisaje en este organismo representativo del arte oficial: en el tribunal no había ningun paisajista puro, pues Vicente Camaron se retiró a última hora, siendo sustituido por D. Benito Seriano Murillo, además de este, estaba José Madrazo (presidente), Bernardo López (vocal), Carlos Luis de Ribera (vocal) y Joaquin Espalter (vocal), con semejante tribunal el programa era totalmente academicista, cargado de normas técnicas y una total despreocupacion por la naturaleza, aludiéndose para nada al natural y con una curiosa preocupacion por la recomposicion del crequis a base de sombras, a la sepia o al vistro, cosa la cual nos hablaba de un modelo compositivo a

base de pantallas, de tradicion en el s. XVII y XVIII; pero veamos las normas del Concurso:

1º "Una composicion de pais, con las condiciones que se fijen, dibujado en doce horas y sombreada al vistro o a la sepia"

2º "Un grupo de dos o más árboles, o plantas de la estacion y especies conocidas, que se designen, del tamaño de tres pies, pintado por alto en ocho días, trabajando el opositor las horas que guste. Se entiende al óleo."

3º "Un paisaje al óleo, de composicion de tres pies de alte y cuatro de ancho, con las condiciones de localidad y perspectiva que se marquen, haciendo el dibujo del croquis en un día. La duracion del último ejercicio será la de cuarenta días útiles. 27 de Enero de 1857".

Haes venia con ciertos academicismos, como ya dijimos, de su aprendizaje belga, pero de todos modos su relacion con el natural era mucho más directa, lo hemos de ver pocos años despues, cuando convoque, él mismo, la oposicion para la pension de paisaje de 1861. A la convocatoria se presentó compitiendo con D. Cosme Algarra y Hurtado, D. Nicolás Gato de Lema, D. Antonio Bernardi-

ne Sánchez, D. José Rubio de Villegas, D. Mariano Belmonte y Vacas, D. Ramon Romá, D. Ramon Vives, D. Federico Guisasola y Lassale y D. José Citron. Entre todos ellos, la superioridad de Haes era tal, que ninguno pudo disputarle el triunfo. Dice así al respecto Beruete:

"Los trabajos que fue realizando durante aquellos ejercicios producían tal sorpresa entre los opositores; los procedimientos de los que se servía eran tan diferentes de los conocidos, tan otra la brillantez de los colores que usaba, que en cierta ocasión hubieron de descerrajar la caja de su uso con el fin de sorprender algo que buscaban como causa secreta, de lo que no era otra cosa, que el fruto de una enseñanza sabia, basada en el estudio del natural..." (14)

Con éxito absoluto ganó la oposición y la plaza. El cuadro presentado era "Una vista del Palacio real desde la casa de Campo" (Lám. 15.-Inv. n.º:) modelo válido para explicar los gustos de Haes en esta primera época, aunque se sujetase más o menos a las condiciones del concurso: en principio se define por el "paisaje campestre" o "rural" y no por el "heróico" (15), edu-

cado que estaba en el gusto por el natural, pero sin embargo, la recomposicion de los estudios sacados del natural estaba cargada de recetas, próximas a las dadas por Roger de Piles en Francia tiempo atrás, y a las que ya Valenciennes había de dar nuevo giro. Preocupado naes por la buena ejecucion, acusaba a la pintura flamenca de decadente desde el momento en que había olvidado "...el colorido, el claroscuro y la buena ejecucion"... (16), atacando la falta de solides pictórica (17). En la vista de la Casa de Campo, a la que antes nos referíamos, apoya la construccion en el claroscuro, que había inspirado la gran pintura flamenca del s. XVII, no resultando muy oscuro por la amplitud del cielo, cuyas nubes se reflejan en el terreno formando pantallas de luz y sombra, habiendo además una division general para la luz y la sombra, esta ocupa la primera mitad del lienzo, y el fondo aparece como iluminado por una luz difusa y uniforme, en un intento de expresar una luz fenoménica, hecho lejano del resto de la composicion. El dibujo y la composicion colorística, fue estudiada en esta obra cuidadosamente, habiendo una gradacion de la luz a la sombra mediante tonos frios, utilizando el

contraste de valores, hecho con el que queda invalidado el de colores, luz, color y forma van fundidos, de modo que cada zona oscura, cada pantalla se delimita cuidadosamente en una forma; coloca figuras de reducidas proporciones que señalan dos puntos de luz, en armonía con los lugares iluminados, señalando una de ellas el centro de la tela. Detalles románticos se pueden señalar en la narración del paisaje, como p.e. el agigantamiento de los árboles situados a la izquierda, que tapan parte del cielo, a modo de pantallas. La luz se pretende organizada mediante las sombras de las nubes, aunque también el foco luminoso del sol actúa directamente sobre el palacio, iluminándolo directamente desde el lado izquierdo, lo cual hace que proyecte sombra sobre el lado derecho, moviéndose contrario a la dirección del viento marcado por las nubes, que caminan hacia el lado izquierdo. En líneas generales el academicismo es fuerte, y el recuerdo del paisaje nórdico le hace imaginar frondosas vegetaciones y zonas umbrías; el dibujo es minucioso y usa asfaltos y barnices. A pesar del evidente arcaísmo de la tela en un panorama europeo de su época, en la Academia causó impresión de novedoso.

- 1858 Ya cadrático de Paisaje, se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858(18), donde consiguió el primer premio, allí presentó de nuevo paisajes de Bélgica y Holanda, añadiendo dos vistas de paisaje del Monasterio de Piedra, que tomaría el verano de 1856, en el viaje ya citado; estos eran los cuadros y los números:
- nº69 "Vista tomada en las cercanías del Monasterio de Piedra" (Aragón).
- nº70 "Vista tomada desde el mismo Monasterio (propiedad de D.J.L.).
- nº71 "Un molino de Beaufort (Prusia)".
- nº72 "Lagunas junto a Hasselt (Bélgica)".
- No conozco concretamente ninguno de estos cuadros, pero es más que probable, que "Arboleda. Monasterio de Piedra" (Lám. 3, fig. 1. - ~~Fig. 1.~~ nº 6) pertenezca a este momento, por su estilo compositivo y técnico: poco colorista, con una gradación de tonos ^{castaños} cargados de azules, totalmente basada la composición en zonas de luz y sombra, que parte de un primer plano totalmente oscuro. De nuevo los árboles agigantados se recortan contra el cielo, y la técnica es muy minuciosa; pero aquí no aparecen figuras. Haes no gustaba de ellas en general, y así lo dice en su discurso de entrada en la RMA

Academia. En el colorido y sistema de colores, en seguro que actuaban sobre Haas, en esta época, los manuales técnicos que pululaban por Europa, los cuales recomendaban específicamente las mezclas de colores aplicables a los objetos, dando listas elaboradas siempre según su valor de tono, en las que aparecían por doquier tonos castaños, marrones y betunes(19).

1859

Tras su triunfo en la cátedra y entre los premiados en las exposiciones nacionales, la Academia decidió proponerlo como académico de número. Ingresó en la Academia, el 26 de Febrero de

1860

1860, pronunciando con tal acontecimiento el discurso "De la pintura de paisaje antigua y moderna"(20), al que contestó el Sr. D. Federico de Madrazo(21); este discurso, comentado ampliamente en los capítulos de mi primera parte, apóstaba novedades estéticas, en favor de un realismo cientifista, o con pretensiones de tal, donde se recomendaba el conocimiento de las especies vegetales, árboles... etc, solo posible en la nueva concepción científica, que aproximaba ciencias humanas y positivas, por medio de una nueva Geografía. Era obsesión en las palabras del maestro, la fidelidad al natural y a la realidad, Pero no obstante esta insistencia,

las reminiscencias estéticas del romanticismo constaban en sus palabras, aquellas alusiones al espíritu del paisaje, al sentimiento íntimo de la naturaleza, se encontraban en esta línea, y aun más, junto al tono general progresivo, había una serie de preocupaciones de corte absolutamente académico. Con todo, frente a las palabras de Madrazo, cargadas de retórica romántica, las de Haes resultaban de una modernidad insólita, y además, entre otras cosas, con ellas quedó reivindicado el paisaje como género mayor de forma absoluta y definitiva, lo que en España no sucedía hasta entonces:

"Triste cosa es por cierto, que cuando ha recorrido senda tan amplia (se refiere al género de paisaje) y puede hacer alarde de tal historia, todavía se razan acerca de él, y pasan en España como válidas, opiniones a todas luces erróneas. Tal es sin ir más lejos, la de que el paisaje es cosa fácil de suyo y que puede realizarse sin necesidad de las prendas que deben adornar a los pintores de otros géneros" (22)

Además de la reivindicación del género ante un país atrasado en este sentido, insiste continuamente a lo largo del discurso, en la necesidad de pintar al aire libre, mientras que nos cuenta Martín Rico en sus memorias, como Márez Vi-

llaquil jamás los sacaba al campo, y toda su técnica consistía en enseñarles a "hacer mano" durante horas, lo cual consistía en dibujar hierbas durante horas, a modo de palotas. Como dato curioso, que corroborara la falta de interés general por el tema, está el de que este discurso no fue publicado hasta el año 1872, con lo que muy poco o nada debió transcender a otras esferas.

El triunfo de Haes debió ser grande en estos años. Competía, en éxito, con Federico Madrazo, y ambos eran apreciados en palacio y entre la nobleza, la sociedad madrileña lo acogía, participó mucho en el salón de la condesa de Velle, donde se codeaba con los pintores más destacados: Palmarelli, Araujo, Rosales, Luis Alvarez, Victor Manzano... etc. Como vemos, todavía el arte español era tema de la nobleza; la burguesía española no había alcanzado la suficiente fuerza social como para representar los gustos pictóricos. Destaquemos que, según las teorías sociologistas acerca del género paisaje, su florecimiento se debió originariamente al ascenso de la burguesía como clase social, hecho que determinaría la introducción de nuevos temas y nueva estética, a partir ya de sus primeros momentos en la sociedad fla-

menos, el poder de una burguesía intelectual, incluso de una pequeña burguesía, se produjo tardía y malamente, a finales del siglo pasado. Hecho curioso, que afirmaba un pequeño cambio era el de constatar como los discípulos de Haes, como Beruete p.e. y su amigo de este Martín Rico, asistían a grandes tertulias de café donde se charlaba sobre pintura, en concreto al Café Suizo, lo cual, sin intentar hacer derivaciones mecánicas, ni dar explicaciones simplistas, es indudable que era indicio de una apertura en el circuito intelectual.

El mismo año de 1860 se presentó de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde volvió a alcanzar el primer premio(23), estos eran los cuadros presentados en aquella ocasión:

nº 119 "Un país, Recuerdo de Andalucía, costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos" (lám. 11, fig. 1. - Cat. nº: 4)

nº 120 "Otro país (Belgica)".

nº 121 "Vista de la Real Casa de Campo".

El nº 119, sigue manteniendo las normas de estilo de esta primera época, parte de la oscuridad hacia la claridad, de la oscuridad del primer término a la izquierda, hasta la luminosidad del fondo, donde dentro de una luz uniforme se ven la playa y el mar, en los primeros planos

aparecen los recursos del "paisaje compuesto", caminos que serpentean hacia el fondo sugiriendo la profundidad; la nota pintoresca la constituye el hombre con una mula y un perro avanzando de espaldas al fondo; el punto de vista es alto, la visión panorámica, y a falta de árboles, que actúan de pantalla contra el cielo, coloca a la izquierda, una roca oscura y alta.

A esta misma época pertenece el "Paisaje a la orilla de un río" (lám. 43.-Cat. n.º 184), hoy en el Palacio de Aranjuez, liense en que los primeros planos podrían pasar como un paisaje totalmente neoclásico, denominado por aquellos tiempos "campestre", donde, como aquí, se concebía la naturaleza como escena íntima para una lírica pastoral, con el pastor y su rebaño, los árboles cuidadosamente dibujados y absolutamente reelaborados; en cuanto a la concepción de color se refiere, afirmando la existencia del color local, solo los planos del fondo parece que no han sido muy compuestos, utilizando en ellos el estudio de modo muy fidedigno, es en estos planos, donde por esta época, Haes deja ver sus contactos con la naturaleza.

1861 Entre sus íntimos amigos estaba el pintor Ceferino Araujo, con el que hizo un viaje a Levante en 1861, con una campaña muy intensa en El-

che.

Continúan sus actividades en la Academia, mejorando las condiciones del género, p.e. en el año de este se hace notar su influencia sobre los programas ^{para} de la pensión de paisaje (24):

1º "Ejecutar a lápiz, por el natural, un dibujo de un detalle que se le designe, del tamaño de 0,40 x 0,25 y término de 12 horas".

2º "Pintar un estudio del país por el natural, copiando fielmente el opositor la escena que se le designe y a la hora que también se le designe. Este estudio será del tamaño de 0,50 x 0,38 de altura y se ejecutará en el espacio de ocho días útiles, a tres horas cada día".

3º "Ejecutar un boceto de paisajes de composición dentro de la Academia, tomando por base el estudio del ejercicio anterior, sin cambiar su carácter, pero con libertad de alterar sus accidentes. Este boceto será de tamaño de 0,37 x 0,28, será desempeñado en espacio de ocho de la mañana al anochecer. No podrá salirse del salón del concurso ningún opositor hasta haber entregado su composición".

4º "Desarrollado en la Academia el boceto del ejercicio antecedente, para lo cual están

autorizados los opositores a tomar del natural los detalles precisos. Este cuarto y último ejercicio se ejecutará en el término de treinta días útiles, en lienzo, del tamaño 1 x 0,75(25)

El programa, nos insiste en los dos primeros puntos en la factura del paisaje al aire libre, por vez primera en España se exige este tipo de técnica en programa oficial. En los dos últimos se sugiere la utilización de los recursos del paisaje compuesto, tomando por base el estudio del natural, sin cambiar su carácter, "pero con libertad de alterar sus accidentes", sin duda la técnica usada por Haes en esas fechas.

1862 En 1862 se presenta de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes(26), con las siguientes obras:

nº 129 "Paisaje. Vista en Piedra (Aragón)".

nº 130 "Paisaje. Vista en el Lozoya (Paujar)".

nº 131 "Paisaje. Vista en el Guadalhorce (Málaga)".

nº 132 "Paisaje. Vista en la Granja".

nº 133 "Paisaje. Un barranco, recuerdo de Elche (Alicante)

nº 134 "Un estudio".

Obtuvo el premio de primera clase por "Paisaje en el Lozoya" (Cat. nº 72), que compró el Estado; a la misma época debe pertenecer otro del mismo tema (lám. 20, fig. 2.- Cat. nº 67), en este

continúa usando los recursos compositivos de los que comentamos anteriormente, solo que aquí dominan más las zonas iluminadas, y es mínima la zona de sombra del primer plano. Inventa un poco menos el paisaje, eliminando o aligerando las zonas boscosas, identificándose un poquito más con la geografía castellana, el cielo es amplio y los fondos se diluyen en una luz más clara y difusa.

Este mismo año, obtuvo la plaza de Profesor de Dibujo en la Escuela Superior de Ingenieros de Caminos. Se le condecoró con la Encomienda de la Orden de Carlos III, la Gran Cruz de Isabel la Católica y la Orden de Leopoldo de Bélgica.

Inicio la publicación de grabados, como colaborador en la Revista "El Arte en España", fundada en Madrid por Cruzada Villamil.

1863 Se presenta, en 1863, a la Exposición de Bellas Artes de Bruselas (28) junto con Gisbert, llevando tres cuadros de Elche, que vendió allí mismo:

:"Un barranco, recuerdo de Elche" presentado en la anterior exposición nacional con el nº. 133.

"Una acequia en Elche".

"Vista de las cercanías de Illici"

De esas jornadas en Elche, son "Una alquería, Elche" y "Orillas del Vinalopé, Elche" (láms. 21, fig. 2., 22, fig. 2. - ~~las~~ ^{las} nos. 86-88), cargados de

tonos terrosos, que amarillean y oscurecen el ambiente luminoso que deseaba trasladar al lienzo.

- 1864 En 1864 actuó de Jurado en la Exposición Nacional y no acudió a ella. Sin embargo, acudió a la Exposición Nacional de Bayona, donde obtuvo medalla de primera clase, lo mismo que en la Exposición Nacional de Metz. Este año viajó mucho por Europa y la crítica le echó de menos en el panorama oficial (29).
- 1867 Federico de Madrazo, amigo ^{suyo}, pinta su retrato, hoy en el Museo del Prado, Sección s. XIX, Cason del Buen Retiro.

Segunda etapa artística:

- 1872 Por estas fechas comienza Haes una nueva etapa en su pintura: abandonó los fretes con asfalto, gustó pintar a la primera y sin preparación los bosquejos, y también se aficionó a las tablitas, de pequeño formato, sacadas del natural, que luego no retocaba. Indudablemente, sus constantes idas a Europa le pusieron más en contacto con la nueva pintura, lo cual intervino en este cambio; pero además, la luz del norte le vino a recordar sus paisajes, aquellos con los que él más se identificaba y que mejor sabía captar, y

por todo eso, a partir de este año se decide por los paisajes del norte de España, más próximos a su sensibilidad, veranea en Viscaya y Santander, donde pinta varios estudios. Un dato definitivo en el estudio de Haes y en su renovación artística, lo constituyó, sin duda, su conocimiento de 1873 Beruete, al que conoció en 1873, año desde el cual fue su maestro y amigo, se sabe que iban todos los meses de Mayo a pintar juntos al Pardo desde estas fechas. Vuelve este año a Jaraba de Aragon y al Monasterio de Piedra, los cuadros y estudios que pertenecen a estos momentos hacen ver un cambio compositivo, así en "Jaraba de Aragon" (lám. 4, fig. 1. - Cat. n.º 22) sustituyó la visión de panorama, por la observación próxima de un rincón dentro de ese panorama, este tipo de enfoque, con los primeros planos cortados, tiene influencias evidentes del enfoque conseguido con la cámara fotográfica, perdiendo con ello muchos convencionalismos anteriores, aproximándose cada vez más el estudio del natural, al cuadro definitivamente terminado; el tratamiento de la composición por pantallas de luz y sombra continúa, partiendo de la sombra de los primeros planos se pasa a unos fondos iluminados, de modo que el trata-

miento celeratístico pece varió con respecto a la etapa anterior, aunque paulatinamente va aclarando la paleta, eliminando sobre todo los tonos más amarillentos y los frotos de asfáltes. Asistimos a el paso del paisaje compuesto al naturalista; el paisaje compuesto se basaba en una selección de los objetos y rincones de la naturaleza, que suponía una modificación, con respecto a la misma, en, de considerables proporciones, la selección tenía sus normas, sus convenciones, marcadas tanto por reglas técnicas, como por imposiciones del contexto social, reflejo de una asimilación selectiva del pensamiento filosófico y científico dominante (30), pues la base de la conciencia individual está marcada hasta en sus estratos más profundos por los contenidos de una conciencia selectiva (31), todo lo cual nos hablaba de un lenguaje metafórico; a parte del contexto ambiental, la pintura estaba condicionada por normas técnicas, por las posibilidades expresivas de un lenguaje técnico pictórico, de forma que "...el artista no puede transcribir lo que ve, solamente puede traducirlo en los medios propios de que dispone" (32). Si se piensa que con la evolución

al paisaje llamado natural, y con sus sanas intenciones de verdad y fidelidad a la naturaleza, se ha conseguido una perfecta copia de lo que se pinta, este no fue cierto, la misma técnica impone sus leyes, pues "todas nuestras operaciones figurativas están reguladas por la convención" (33). Pero además sabemos que el realismo y el naturalismo quedaron cargados de cantidad de residuos, estéticos y técnicos, de tradición romántica, y que el cambio más importante residía en las nuevas relaciones que se establecían desde entonces, entre lo real y lo pintado, debido a un cambio de mentalidad, proceso en el cual se fueron deteriorando las normas dadas y fueron sustituidas por otras (34), pudiendo comparar el proceso del arte al proceso de la lengua. Las condiciones eran otras en la formación del paisaje naturalista, y ese afán de verdad estaba basado en una nueva ciencia, que determinaba el tipo de selección de la realidad, la observación detallada se basaba ahora en el conocimiento botánico, geológico y geográfico, añadiéndose a ello la nueva visión que daba la cámara fotográfica. Haes llega a aplicar ciertos contenidos nuevos en esta etapa, muchas veces elige los paisajes por su interés geológico, preocupándose por conseguir ópticamente la calidad

las tierras que pinta, cosa que consiga en ocasiones, como en estas en que pintó las tierras rojizas de Jaraba de Aragon.

1874 Al año siguiente descubre Los Picos de Europa, en un viaje a Asturias, que también realizó con Beruete y José Entrala. Beruete le decidió sin duda a la elección de nuevos temas, no olvidemos que por estas fechas ya el discípulo se había relacionado con el Colegio Internacional y con Giner de los Ríos, que allí daba cursos, con este tema se introdujo de lleno la alta montaña en la iconografía del arte de paisaje español. El modo de tratarlo por Haes no fue el que luego tendría Beruete; él nos dará la evolución de uno a otros. Uno de los ejemplos característicos de Haes en este terreno, es el de "La canal de Mancorbe", cuadro que retoca sobre bocetos para la Exposición Nacional de 1876 (láms. 11 y 12. Cat. n.º: 41). Insiste aquí en un enfoque muy parcial del panorama, basado en primeros planos cortados, a pesar de cuya intención de proximidad a la realidad, aparecen una serie de retoricismos ligados al romanticismo; sitúa al espectador en un punto de vista bajo y muy próximo a los primeros planos, que se enfocan como con lente de aumento, agrandando el

efecto óptico de altura de las montañas y haciéndole sentir empequeñecido ante la grandiosidad del panorama, de modo que no hay figuras en el paisaje, sino que el espectador es esa figura mínima dentro de las grandiosas montañas de los Picos de Europa; la composición logra profundidad mediante la aplicación de la perspectiva colorística, del clarooscuro, y algunos recursos de la perspectiva lineal, como es la línea diagonal que traza mediante el camino que parte del lado derecho hacia el fondo del lado izquierdo.

Este mismo año toma contacto con Jaime Morera en Madrid, el discípulo preferido por él. Participó aquel invierno en una exposición que se celebró en la Platería Martínez de Madrid.

Este verano, así como el de 1875, consta que pintó en Vascongadas y Navarra, en 1874 acompañado de nuevo por Beruete en las campañas de Alsasua y Arenasau.

1876 En 1876 contrajo matrimonio con Doña Inés de Uhagon, dama de linaje noble que murió antes del año. Se presentó a la Exposición Nacional de este año (36), con el cuadro de los Picos de Europa referido anteriormente, que tenía el nº. 180, y además con la marina: nº 181 "Costa de Lequeitio" (76 x 1,5).

Las marinas constituyen un buen número en la obra del maestro, en esta época tratadas ya con

una técnica abocetada, aunque la pincelada es pequeña y minuciosa y conservan aun un énfasis romántico, cogiendo siempre un mar agitado, de el estilo de "Rocas de Oteyo (Lequeitio)" (lám. 25.-~~lám.~~ n.º 95); otras veces insiste en la grandiosidad de la naturaleza tratando costas abruptas y escarpadas, donde refuerza la grandiosidad del natural al contrastarla con la pequeñez humana, enormemente destacada mediante figuras pequeñísimas frente al paisaje. Ejemplos de lo dicho son "Acantilados (Lequeitio)" y "Rompiente (Guothary)" (láms. 27 y 34.-~~lám.~~ n.º 100-103), que se sitúan entre el realismo y el romanticismo. Este año obtuve medalla de oro en Bayona (37) y fue premiado en la Exposición de Lyon. Pinta por entonces, en general, con mayor desenvoltura, la técnica es más suelta y los colores más brillantes, los estudios del natural los realizaba en una sesión de dos o tres horas, empleando lo más dos sesiones; así que el nuevo sentido de enfoque y composición, acompañado de un aclaramiento de los tonos en la paleta, da un nuevo carácter a las obras de estos años (38).

- 1877 En 1877 viajé a Mallorca con Aureliano de Beruete, también estuvo en Francia y Holanda. De Francia prefería las brumas bretonas que las tierras del sur, e incluso pinta mucho en Normandía.
- 1878 De este viaje trae ~~pa~~ paisajes inolvidables ya dentro del panorama francés, en concreto en la es-

escuela de Barbizon: las marinas que trae, aunque siguen en general las composiciones de las anteriormente realizadas, denotan un conocimiento de las marinas de Boudin o Jongkind, como p.e. en "Playa de Villerville" (lám. 31, fig. 2.- Cat. n.º: 126A); y en los paisajes rurales, unas veces se aproxima a Daubigny, otras a Corot, del mismo modo que le hicieron los impresionistas al principio de su carrera, prueba de ello es "Camino de Villerville" (lám. 30, fig. 2.- Cat. n.º: 118) el recodo del camino que aquí pinta pudiera ser bien un Pissarro de primera época.

Presenta a la Exposición nacional de ese año "Cercanías de Vreeland" con el n.º: 158, adquirido por el Estado, con él fue a la Exposición Universal de 1878, celebrada en París, donde obtuvo medalla de oro (39).

En Holanda había pintado en varias ocasiones a lo largo de su vida, pero ahora más que nunca busca esta luz tenue y difusa del Norte, tratando el tema dentro de esa nueva técnica, él se identificó con esta clase de paisajes. En el momento en que se centró en el paisaje europeo, la crítica hablaba de una última etapa en su obra, pero creo que esta etapa es una solución de continuidad, que no cambia en nada fundamental las líneas anteriormente desarrolladas, son de este momento "Barca holandesa" y "Lagunas de Abcoude" (láms.

38 y 40.-Cat. nº 144¹⁶⁴ donde se suavizan los contrastes de luz y sombra, que resultaban tan teatrales, quedando eliminadas las enfáticas composiciones románticas; la perspectiva aérea se hace palpable y el abocetamiento se exagera, en un respeto casi absoluto por el estudio del natural.

- 1881 En 1881 participó en un concurso de dibujos, celebrado en honor de D. Pedro Calderón, organizado por la "Ilustración Española y Americana".
- 1882 Acudió al año siguiente a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Viena, con:
"Le Wuhl, Environs d'Abcoude" (Hollande) figurando en el cuadro de honor (41).
- 1884 Se presentó, por última vez, a la Exposición Nacional de Bellas Artes, el año de 1884, con:
nº 301 "Paisaje" (1,10 x 1,97).
nº 302 "Marina" (1,10 x 1,97).
- 1888 En los años siguientes, sus actividades por Europa fueron importantes, se sabe que en 1888 tuvo grandes éxitos en Munich.
- 1890 Su actividad artística, quedó casi totalmente anulada, cuando en 1890 contrajo la enfermedad que, años más tarde, le llevaría a la muerte.

Por estos años, su labor daba los frutos merecidos en el panorama del paisaje español, con la actuación destacada de todos sus discípulos, estas son las palabras de Pedro de Madrazo corroborando lo dicho:

"...La instalación en la cátedra de paisaje de la escuela especial de pintura, y su desempeño por el reputado D. Carlos de Haes, han dado excelente fruto: se empieza a tomar del natural..."(42)

Evidentemente, la escuela de Haes impuso el estudio del natural, con ello se fueron olvidando los cuadros de historia de gran formato y generalizándose el gusto por los cuadros de pequeñas dimensiones, lo cual era lógico por la proximidad al natural, que se realizaba por estudios, siempre transportables y por ello de reducidas proporciones, esto era también constatado por la crítica, de ello hablaba Fernando Flórez, entre otros(43). Haes había aproximado a sus discípulos a la naturaleza, enseñándoles a observarla y tratando de dar a esta observación un contenido científico, para él las figuras del paisaje eran los árboles, siendo protagonistas de sus composiciones y de sus estudios en gran número de ocasiones, ello no solo fueron palabras, como en la ocasión que se refirió a él en su Discurso de recepción en la Academia, sino que lo aplicó a parte de sus composiciones, p.e. en "Camino de las montañas(Asturias)"

(lám.19.-Cat.nº:65) é en "Robles de Alsasua" (lám.23.-Cat.nº:91) se centra en la fisonomía de los personajes del bosque, hay en la elección una serie de resabios románticos, sobre todo en la elección de los más pintoresco, los más característicos.

Sus preocupaciones, geológicas y geográficas, determinaron la elección de ciertos lugares del Guadarrama, tema al que sin duda se vió forzado por parte de sus discípulos, entre ellos Beruete y Morera, y por las corrientes intelectuales determinadas por los "naturalistas" y por los institucionistas, de aquí que este tema fuera más ampliamente desarrollado por Beruete o Morera que por él, sin embargo, los paisajes de Haes demuestran un nuevo enfoque desde su propio título, "Paisaje del Guadarrama con Pico en Granito" o "Desfiladero de la Hermida en calizas" (láms.17 y 18.-Cat.nº:63-64) son temas impensables antes de Haes, marcados por una intencionalidad geológica absolutamente nueva en el panorama de la pintura española, organizados técnica y composítivamente como todos los cuadros de alta montaña realizados en esta época, otras veces, las menos, nos da una visión panorámica de un amplio conjunto, más próximas a las láminas que en la literatura de alta montaña describían los panoramas con un interés de fidelidad grande, este se-

ría el caso de "Guadarrama con la Maliciosa" (lám. 10, fig. 2.-Cat. no: 61). Haes había introducido por el buen camino a la pintura española de paisaje, abriéndola a nuevos temas y preparándola para nuevas técnicas.

1898 Los últimos años de su vida fueron de inactividad artística, casi absoluta; cuando pretendía marcharse a Algorta, lugar habitual de su veraneo, se sintió muy mal y murió, este era el 17 de Junio de 1898. Dejó la fortuna a sus familiares en Bélgica, la obra a sus alumnos con la prohibición de venderla.

1899 En 1899 se hizo una exposición monográfica, con el donativo de gran parte de sus obras por parte de los discípulos, con estas condiciones:

"Aceptado el donativo de las obras de este insigne artista fallecido en 1898, hecho al estado por sus testamentarios, para que figuren en el Museo de Arte Moderno, debiendo colocarse al frente de la instalación un retrato del autor, también donado para dicho objeto, disponiendo de dichas obras, por ningún concepto podrán sacarse de la sala en que sean instaladas, ni aun para enviarlas a ninguna clase de museo que en España exista o pueda existir en lo sucesivo así como tampoco remitirse a ninguna escuela de pin-

tura"(44).

Nada de esto se respetó y la sala fue desperdiciada por todos los museos de España.

El mensaje de Haas había sido comprendido, cantidad de pintores huían del taller trabajando al aire libre, siendo esta la nota característica de los expositores de fin de siglo, lo cual daba no poco que sentir a los Jurados reaccionarios que observaban ello con recelo, el más reaccionario expresándose con referencia al tema era Balart, que hablaba de la vulgaridad del género de paisaje y de las artes actuales, en general, por estar dominadas por el "realismo", y atacaba las doctrinas de Zola directamente.⁽⁴⁵⁾ No obstante estas posturas, la mayoría de AA críticas comprendió y relacionó perfectamente el mensaje del "aire libre"(46), viendo, en su aplicación, un avance grande en la pintura española, que finalmente había descubierto el espíritu de Zola, mal que, bien, gracias a los previos pasos dados por Haas.

Haas había puesto a la cabeza la enseñanza del género de paisaje en la Academia, prueba de ello son las estadísticas de aquellos años en las matrículas. En 1886, p.e. eran 152, seguidos por los de dibujo antiguo y ropajes(47). Entre sus discípulos estaban: Ceferino Araujo, Agustín Riancho, José Jimenez Fernandez, Jaime Morera, Agustín Lhrdy, Cristóbal Ferris, Rafael Monleon, Tomás Campuzano (estos dos últimos

preferentemente marinistas), Juan Espáña y Capó, Nicolás Alfaro, Eugenio Arnuti, Santiago Regidor, Enrique Casanovas, José de Entrala, Leandro Latorre, Manuel Ramos Artal, José Lupiáñez, Hermenegildo de Esteban, Augusto Comas y Blance y Aureliano de Beruete, entre otros muchos menos conocidos.

El avance del género fue brutal, de modo que si en 1856 o 1858, la crítica podía preguntar al maestro Haes, ¿qué querían decir las rocas, los añosos árboles y las montañas abruptas?, en 1897, no solo la crítica sino gran parte del vulgo, exigía del pintor, que las rocas fuesen rocas y los añosos árboles, tales y de la especie a que perteneciesen(48).

NOTAS

- (1) de la Puente, J.: "Los estudios de paisaje de Carlos de Haes". Exposición, Madrid 1971.- Dirección General de Bellas Artes
 - (2) Registro de la Ciudad de Bruselas, citado por D. Joaquín de la Puente.
 - (3) Ossorio y Bernard, M.: "Galería biográfica de artistas españoles del s. XIX" Ed. Impr. de Moreno y Boñas. Madrid, 1883-84.
 - (4) Beruete, A. de.: "Carlos de Haes", Rev. "I.E.A." 30-6-1888.
 - (5) Lafend, P.: "Charles de Haes", Rev. "L'Art flamand et hollandais", 7^e année n^o. 9, 15-IX-1910, pp. 65-77.-
 - (6) Van Puyvelde, L.: "Les paysagistes" cap. V: "Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique" pres. por P. Lambotte, Bruselas 1930, pág. 71.-
- Domenech, R.: "Exposición de arte belga", Madrid, 1916: Discurso de Rafael Domenech con motivo de su inauguración, Rev. "La Lectura", 1916 vol. III, pp. 305-307.
- Moerman, A.: "Redécouverte de la nature, un siècle d'art du paysage en Belgique". Exposición en los locales provisionales del Museo de Arte Moderno de Bruselas, 14-I-14-III-1971. Cat. Oficial, introducido por A. Moerman.-

- (7) Pantorba, B. de.: "El paisaje y los paisajistas españoles". Edit. Antonio Carmona, Madrid 1943, pp. 44-45.-
- (8) Exposición Monográfica de Haes de 1899, Madrid: Documento autobiográfico.
- (9) Cid-Priego, C.: "Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes". Instituto de Estudios Ilerdenses, Excm. Diputación provincial de Lérida, 1956.-
- (10) "Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1856", Impr. Nacional, pág. 16.-
Rev. "La Ilustración", 26-V-1856, t. VIII, n.º 278, pág. 206., Madrid.-
- (11) Muntadas, F.: "El Monasterio de Piedra", 7ª edición, 1969, Zaragoza.-
- (12) Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Documento "Paisaje. Profesores y oposiciones para nombramiento de los mismos. Legajo 28-E.-"
- (13) R. A. B. A. de S. Fernando. Doc. cit. M. J., n.º 2526. Dirección General de Instrucción Pública. Negociado 4º. Fdo el Director General Eugenio de Ochoa.-

- (14) Beruete, A. de.: Op. cit.-
- (15) Boime, A.: "The Academy and French Painting the Nineteenth Century"
- (16) "Discursos leídos en las recepciones y actos públicos, celebradas por la Academia de la tres nobles artes de S. Fernando desde el 19-de Junio de 1859, T.I. Impr. de Manuel Tello, Madrid, 1872.-
- (17) Cid-Priego, O.: op. cit. pág. 40.-
- (18) Cat. "La Exposición General de Bellas Artes", Madrid, Impr. Nacional, 1858, pág. 40.-
- (19) Vander-Burch, H.: "Essai, sur la peinture du paysage a l'huile precedé de la nouvelle méthode de peinture a l'Aquarelle". Impr. Ducessois, 1839, Paris.-
- (20) "Discursos leídos..." op. cit. pp. 281 y ss.-
- (21) "Discursos leídos..." op. cit. pág. 297.-
- (22) "Discursos leídos..." op. cit. pág. 290.-
- (23) "Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes", Madrid, 1860.-

- (24) Calvo Serraller, F.: "Paisaje español entre el realismo y el impresionismo", III-IV-1976. Exp. "Galeria Multitud" Madrid, pág. 24.-
- (25) R.A.B.A. de S. Fernando. Documento. Oposiciones para la pensión de paisaje de 1861, Legajo 1-48.-
- (26) Cat. "Exposición Nacional de Bellas Artes", 1862, abierta en la nueva casa de la moneda. Impr. Manuel Galiano, pp. 25-26.-
- (27) Inventarios: "Museo Nacional de Pintura y Escultura". Inv. de cuadros adquiridos desde el día 6 de III de 1856, pág. 50, nº. 100.-
Cruzada Villamil, .: Catálogo del Museo Nacional: Galería de Cuadros contemporáneos pertenecientes al...", pág. 21, Madrid, 1865.-
- (28) Rev. "El Arte en España", 1863: Exposición de Bellas Artes de Bruselas, reseña, pp. 191 y ss.
- (29) Tubino, F.M.: "El Arte y los artistas contemporáneos de la península". Edit. Librería A. Duran, Madrid, 1871, pág. 29.-
- (30) Ruggiero, Romano.: "Paisaje y sociedad", Rev. "Diógenes", I-III-1968, año XVI, nº. 61.-

- (31) Mukarovsky, J.: "Arte y Semiología", Comunicación. Serie B. Alberto Cerazon editor. Madrid, 1971.-
- (32) Gombrich, E.: "Arte and Illusion", "Bollingen Series", XXXV-5, Phanthoon Books, 1960, PP.183-186.
- (33) Eco, U.: "La estructura Ausente", intrd. a la Semiótica. Edit. Lumen, Barcelona, 1972. pag. 229, II-7.-
- (34) Uapensky, B.: "Sobre la semiótica del Arte". "Semiótica y praxis" por varios autores/Cuadernos Beta, Arredondo editor. Barcelona, 1973, pp. 87-92.-
- (35) Ossorio y Bernard M.: op. cit, pp. 325-326.-
- (36) "Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876", Impr. Manuel Tello, Madrid, 1876, pp. 35-36.-
- (37) "Enciclopedia Universal Ilustrada", Espasa Calpe, S.A., t. 27, pág. 506.-
- (38) Calvo Serraller, F.: "Carlos de Haes, pintor belga de paisaje realista en España": "Evolución de la pintura de Haes". Memoria de Licenciatura de... Universidad Complutense de Madrid., Junio, 1971.-

- (39) "Exposition Universelle de 1878"/Espagne/Section
des Beaux Arts/Catalogue Spécial.
Paris/Imprimerie Typ.de A.Pougin,1878,
pág.8.-
- (40) Rev."I.E.A.",30-III-1881.-
- (41) "Boletín de la R.A.B.A.de S.Fernando",año II,t.II,
1882,pp.137-139.-
- (42) Madrazo,P.de.: "Nuestro arte ,temores y esperanzas"
Rev."La Ilustracion Artistica"Barcele-
na,27-junie de 1887,pag.210.-
- (43) Fernandes Floren,I.: "Exposicioen de Bellas Artes",
rev."I.E.A"30-V-1884,pp.331-334.-
- (44) Real Orden del 25 de Julio de 1899.-
- (45) Balart,F.: "Exposicion de Bellas Artes",cap.V,Rev.
"I/E/A.",15 de Junio de 1890,pág.375.-
"El proximo en el arte": "Exposicion de
1892",pág.92.-
- (46) Parde,L.: "De Arte Contemporáneo": "Aire Libre",pp.
18-26.Madrid,1899.-
- (47) "Bol.R.A.B.A.de S. Fernando"año I,t.I.,1881,pág127.-
- (48) Balsa de la Vega,R.:Period."El Liberal",19 de Junio
de 1897: "La Exposicion de Bellas Artes".

A.de BERUETE: Biografía sumaria.-

La figura central de esta tesis es D.Aureliano de Beruete y Moret, destacado entre los alumnos de Haas, por cuanto que en él se produjo la la identificación con la nueva imagen de un paisaje nacional, fijándose en su obra un repertorio temático propio y característico en nuestro género, transmitido a generaciones posteriores.

Nacimiento, procedencia y primeros pasos artísticos:

- 1845 Beruete nació en Madrid, el 27 de Septiembre de 1845, en el seno de una familia de la alta sociedad, con considerables medios de fortuna y grandes relaciones con el mundo de la política.
- 1864 El 18 de Marzo de 1867, solicitó copiar en el Museo del Prado, presentado por D.Eduardo Cassá, que vivía en casa de D.Luis de Madrazo(1), dato que muestra su temprana afición a la pintura, Afición que le llevaría, no solo a ser pintor, sino a ser un gran conocedor y crítico de pintura, a la vez que coleccionista destacado(2).
- 1864 Su posición social y su familia le obligaron a realizar una licenciatura universitaria, haciendo la Carrera de Derecho en la Universidad de Madrid, y obteniendo el grado de Doctor en Derecho Civil en 1867.
- Con una familia comprometida en política, destacando

Segismundo Moret, D. Aureliano tuvo también sus veleidades políticas, cuando Prim proclamó rey a D. Amadeo de Saboya, Beruete fue diputado, y de nuevo en 1872, abandonando la política activa en 1873, pero manteniendo siempre una postura liberal en su trayectoria intelectual y vital(3). En cuanto a sus primeros pasos artísticos, fueron dados de la mano de su primer maestro Inocencio Berghini, que como tantos otros hizo el viaje de Roma, y una vez establecido en Madrid, "fue profesor distinguido de gentes de la buena sociedad de la corte"(4)

Primera etapa artística:

1874 El año de 1874 va a marcar la iniciación de Beruete en la nueva pintura de paisaje, pues en aquel año se matriculó con Haes en la asignatura de Paisaje, que aquel daba en la Escuela de Bellas Artes de S. Fernando, pero además fue compañero de trabajo de su maestro desde los primeros momentos. Viajó con él al Norte de España aquel mismo año (Alsasua), en 1875 a S. Vicente de la Barquera, en varias ocasiones a la Sierra del Guadarrama (Villalba) y más tarde a Mallorca... etc. Este mismo año inició su diario de pintura, donde más que dar opiniones o alusiones directas, iba anotando los lugares por donde pintaba y los cuadros en número(5). Fue discípulo de Haes hasta 1878.

1876 Beruete se inició en un estilo naturalista, muy influido por su maestro, pero con ciertas diferencias, en base a su conocimiento de la pintura clásica española, y en especial del realismo velazqueño.

En este primer estilo pinta paisajes de Madrid y S. Fernando de Jarama, hecho que anota en su cuaderno. En el mes de Marzo, toma por vez primera nota de una estancia en Toledo, citando dos estudios. En Abril va a la sierra (Villalba), y en Mayo pinta en Aranjuez. En Julio hizo una campaña en Alsa-sua, del 14 al 30, y Agosto lo pasó en Aranzazu. Luego marchó a Párraces (Segovia), y desde aquí a Piedra (Aragón). En el mes de Noviembre estaba por Madrid, pintando por el Pardo y la Fuente de la Teja; Finalmente, en el mes de Diciembre, hizo un viaje a Mallorca, pasando una larga temporada en Baleares. Gran parte de estos viajes, los hizo en compañía de Haes.

Los parajes pintados por estos años son los elegidos por Haes; sin embargo, desde estos momentos se inicia con fuerza el tratamiento de los paisajes próximos y cotidianos (Guadarrama y alrededores de Madrid). Además, las primeras vistas de la ciudad de Toledo, que hacía por estos años, marcan un nuevo camino en la orientación iconográfica del paisaje: se retoman las vistas de la ciudad, desde la tradición de la pintura clásica española, ahora redescubierta; en el caso de Toledo, el Gwce es la fuente de inspiración. Esta narrativa se aleja del sentido anecdótico.

1877

-----tico y pinto-
resco, enaqué Martin Rice e Fortuny pintasen
Granada en años próximos, La razon de estas
diferencias era que Beruete se relacionó
con un círculo intelectual distinto, que ha-
bría de ser inspiracion directa de sus nove-
dades temáticas, era este el pequeño círculo
que en el Colegio Internacional regido por
D. Nicolás Salmeron, desde los años de la Reve-
lucion de 1868, intentaban dar una nueva dire-
ccion a la formacion de la juventud española,
y allí estaba dando clases D. Francisco Giner
de los Rios. Este ambiente, le hacía centrar en
torno a nuevos gustos; se exaltaban los paisajes
madrileños y la ciudad. Su amigo Jacinto Octavio
Picon hizo una guía de la misma(6), y la látera-
tura, en general, tomaba como tema preferente
Madrid y alrededores, enlazando y apoyandose
en los fondos velazqueños con paisaje madrile-
ño. Este año de 1877 anotó los lugares de Madrid,
pintados habitualmente por él en torno a la ca-
pital, y en el verano estuve en la Sierra del
Guadarrama, tomando nota de siete tablas y una
tabla mediana en Cercedilla. A parte de Madrid
y alrededores, desde estos primeros momentos, se
puede ver como el maestro pinta por Castilla
adelante, en gran número de ciudades, identifi-
candose con Castilla lo mismo que Haa lo hi-
ciera con el paisaje de Bélgica u Holanda. De

1877 es el "Paisaje del Plantío" de la col. Entrecanales (lám. 1, fig. 1. - ~~Ent.~~ nº 1), con una técnica muy próxima a la última etapa de su maestría, utilizando un acorde de tonos verdes, y disfrazando todo lo posible los recursos de la perspectiva. En el mes de Octubre anotaba la terminación de un cuadro para la Exposición Nacional próxima: "Orillas del Manzanares".

En Octubre estaba en Madrid, participando en la fundación de La Institución Libre de Enseñanza como accionista (8).

Se casó con su prima Ma Teresa Moret y Remisa, con quien le vemos en esa fotografía realizada en el campo; de ese matrimonio nacería Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado y crítico de Arte.

1878 Beruete tuvo más posibilidades de conocer la pintura europea que la mayoría de sus compañeros de estudios. Debido a su posición social realiza desde jovencito numerosos viajes al extranjero, siendo importantísimo, sino decisivo, para su carrera, el que hiciera a París en 1878, donde se presentó a Martín Rico, al cual había conocido por medio del pintor e ilustre wagnerista Rogelio de Egusguiza, amigo de ambos. Pinta pues aquel verano con Rico, y juntos visitan la Exposición Universal de este año, de la que según confesión propia, Beruete sacó gran aprovechamiento (11).

En efecto, en 1878 se presentó por primera vez a la Exposición Nacional, con el cuadro anteriormente citado (8) "Orillas de Manzanares" (Cat. n.º 2), con el que se presentó también a la Exposición Universal de París (9), y del cual opinaba así su amigo J.O. Picon:

"Sencillo y natural por el asunto, vigorosamente pintado en el primer término, de una gran delicadeza de tintas en el fondo y las últimas líneas, de un color pastoso y lleno de jugo, tal nos parece el cuadro del señor Beruete "Orillas del Manzanares", con el que su autor ha conseguido adquirir carta de naturaleza entre aquellos de nuestros pintores que con más inteligencia cultivan el paisaje" (10).

El tema del río Manzanares fue repetido en muchas ocasiones, a partir de ahora, en la obra de Beruete; se le premió con la medalla de tercera clase.

Pinta este mismo año por Madrid y la Sierra: Miraflores y la Escorzonera son anotados por él. En Francia, con Martín Rico, pintó aquel año en Bas-Meudon, cerca de París, hecho que marcó su nueva pintura.

En los años siguientes a su estancia en Francia con Martín Rico, buscaba alternar los paisajes castellanos con los del norte de España, donde

era más aplicable lo conocido en la pintura francesa, especialmente de la de Barbizon, que era la que gustaba a Martín Rico, teniendo por entonces gustos similares y entablando una gran amistad basada en una mutua admiración. Constatemos al respecto que Martín Rico le dedicará en 1906 "Recuerdos de mi vida" (12) considerándolo como uno de los "poquisimos" que se interesaban en cuestiones de Arte.

- 1879 En el verano de 1879 trabajó en Lequeitio, tras pasar el invierno en Madrid, donando una tabla grande para una rifa en el Ateneo Científico y Literario en pro de los damnificados de Murcia. Marchó en el verano a Vigo, pintando allí y en Santiago, iniciando una interesante serie de temas gallegos, donde las influencias francesas y de Rico se evidencian. Ese invierno participó en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid con dos temas gallegos (13): "La ribera de Vigo" y "Un rincón en Galicia".
- 1880 Es curioso que anotase este mismo año la realización de una copia de un cuadro de Fortuny, ya que las relaciones de Rico con Fortuny fueron muy importantes y su admiración por él también, de ^{la cual} ~~la~~ que, en algún modo, debió él tocar al Beruete de aquellos años.
- 1881 En 1881, Beruete pasó su segundo verano en Gal-

cia(Vigo);expuso en la casa de Hernandez de Madrid,vendiendo dos tablas,y pasando en invierno en Madrid.

1882 Al año siguiente se presentó a la Exposicion Internacional de Bellas Artes de Viena(15) con "Environs de Madrid".En el verano,instigado por Martin Rico,pintó en Alcalá de Guadaira,en una de las pocas ocasiones que trabajó en Andalucía.Aquel verano en Vigo,de nuevo,totalizó el número de 621 obras,preparando las de las próximas exposiciones.

1883 En 1883 se presentó de nuevo a la exposicion ~~de~~ ^{de} Bellas Artes,celebrada en el mes de Mayo(15).Pasó la primavera en Toledo,pintando la sobrepuerta del Ateneo, con el tema de la puerta de la Visagra,que figuró junto a otra obra de Lhardy,hoy conservadas ambas en el despacho de la direccion del centro y pintadas en aquella ocasion con motivo de la inauguracion de dicha Sociedad en el nuevo edificio de la Calle del Prado(16).

Aquel invierno comenzó los dibujos a pluma para los "Episodios Nacionales" de Pérez Galdós,que finalizaría en 1885.

1884

En aquel verano ,que pintó por Galicia,preparó un gran lienzo para la Exposición de 1884(17)en Ribadavia,"Las casas del Arrabal.Ribadavia",con el nº89(lám. 6,fig.1.-Cat.nº:43);además del "Gigante de la ría"(lám.2.-Cat.nº:4),con el nº90, y con el nº 91 "Orillas del Avia(estudio)" ; el nº 92 era el del Ateneo de Madrid anteriormente referido.De ellos,el nº 89,es realmente característico en este primer estilo de Beruete,modelo afrancesado,próximo al paisajismo naturalista de Martin Rico, tanto en el tema como en su composición técnica:el agua en un primer plano,como superficie satinada donde se reflejan las orillas;el tratamiento dentro de la escala tonal en el estilo de Haes;la construcción rigurosamente geométrica de los segundos planos que puede muy bien ponerse en relación con el estilo constructivo de Corot; todo ello nos lleva a los temas que Martin Rico había hecho a las Orillas del Sena,abandonados en pro de otros,más anecdóticos,menos rigurosos ,pero que se vendían mejor. En "Paisaje de río en Teis"(lám.1,fig.2.-Cat,nº: 3)de esta misma época,el modelo técnico era otro,aquí la técnica minuciosa

y los toques brillantes, explican las reminiscencias de Fortuny, que Beruete tomó de Martín Rico, a la que se añade la aceptación de la perspectiva aérea y su aplicación, en el estudio aprovechado de la técnica de Velázquez.

Obtuvo medalla de tercera clase en esta exposición y la crítica no le aplaudió demasiado:

"Aun los paisajistas de mayor nombradía que ofrecieron sus obras ahora y antes, no han satisfecho al presente, como satisficieron en las pasadas; ejemplo de ello es Beruete y cuenta que estamos en el número de sus admiradores"(18).

"Beruete busca la luz, amor de los modernos; busca la realidad dentro de una ejecución distinguida, pero lo que él ve sin duda justo, nosotros lo vemos de tintas sin matices ni relieves"(19)

1885 En el verano de 1885 tuvo que salir de Párraces rápidamente, porque una epidemia de cólera se propagó por esa zona; ^{allí} había comenzado una serie de obras. Trabajó también, por entonces, en la Vega de S. Ildefonso (Ciudad Real) y mucho en Madrid en el otoño.

1886 Importante para la evolucion temática y estilística de Beruete en estos años, es su relacion con Giner de los Rios, con la Institucion Libre de Ensenanza, ^{en la} y en este año ,el hecho definitivo de firmar el manifiesto y estatutos de la "Sociedad para estudios del Guadarrama", formada bajo la iniciativa de la Institucion el 19 de Noviembre de 1886 y firmada por Macpherson, Riaño, Giner, Beruete, Cassio ^{estaban entre ellos,} ...etc. En general, el grupo de hombres que elaboraron con su actividad científica o intelectual las normas para un nuevo paisaje español, con aportaciones a la nueva crítica de Arte, la nueva geografía, y la nueva estética, sin los que no era posible la nueva pintura de paisaje identificable con el espíritu español. Beruete fue miembro activo en aquella sociedad, ese mismo año realizó una excursion de Torrejon de Ardoz a Arganda por Loeches(21). Por estos años la relacion con la Institucion era íntima, hasta el punto de llegar a dar clases de dibujo ,sin cobrar, segun testimonio de su nuera Isabel Regoyos.

En la primavera trabajó en El Escorial y en el verano en Santander, donde realizó un cuadro, que lo incluye de lleno dentro de la renovación temática, representada por un Manet en Francia, me refiero al "Hundimiento del Cabo Mayor" (lám. 7.-Cat. nº: 45) en que el hecho histórico del pasado se sustituye por la narración de los hechos históricos presentes, vividos directamente. En este sentido, capta Beruete el hundimiento del Cabo Mayor, como Manet lo hiciera del fusilamiento del Emperador Maximiliano, recogiendo el hecho por medio de varios estudios que ^{tomaba de la acción}, desde diferentes tiempos y perspectivas. La pintura española desarrolló poco esta pintura testimonial, aunque sí en ciertas ocasiones, en esta línea se sitúa el tema de las máquinas modernas, Beruete pintó su coche en cierta ocasión (22) que el mismo había pintado exteriormente, y otra vez trata el tema de la velocidad del tren en un paisaje, aproximándose a ciertos temas de Pissarro (lám. 11.-Cat. nº: 29); en esta temática entra la tablita que el Museo de Pontevedra posee de Mariano Barbasan, que desarrolla la luz de los faros de un automóvil (lám.).

1887

En 1887 pinta por Madrid también y por Vizcaya, y en el verano de 1888 estaba por París,

donde, según testimonio autobiográfico, pintó poco, ocupado que estaba en el comité para la Exposición Universal de 1889, hecho que también constata Martín Rico:

"...Beruete vino de Madrid y con Melida fueron los dos únicos jurados"(23)

Este año totalizó 785 cuadros.

- 1889 En 1889 y 1890 se pasea mucho por Europa: Bélgica, Holanda e Inglaterra, sobre todo, de donde regresó pronto debido a la enfermedad de la madre de su esposa, pasando ya el otoño en Madrid, donde realiza este año entre otros el "Madrid" de la colección Entrecanales (lám. 8, fig. 1) ^{Cat. n.º 16} con una composición muy clásica, próxima a las vistas de Valenciennes, muy raras en su estilo.

Segunda etapa artística:

- 1891 En 1891 pinta mucho en la Sierra del Guadarrama. A partir de estos momentos su técnica y estilo se van fijando, dentro de un realismo muy marcado por lo velazqueño, tanto técnica como temáticamente. ^{En} los años en que el maestro del XVII era valorado al fin, e identificado por muchos con lo español, en cuanto a pintura se refiere, haciendo ^o respecto al mismo valoraciones de tipo moral y ético, producido ello por la búsqueda de la Institución Libre en orden al lo-

gro de unas señas de identidad del pueblo español, halladas ahora en su paisaje más genuino y en una tradición cultural despreciada hasta estas fechas por la España oficial. Beruete estaba, sin duda, en ~~el~~ mismo camino, estudiando e intentando la renovación pictórica, mediante una investigación a fondo de la pintura clásica, en especial de la figura de Velázquez, que remató con ^{un} gran libro sobre el pintor. Velázquez y lo velazqueño, deciden definitivamente a Beruete en un estilo más propio de la pintura española. De esta etapa es "Guadarrama y los pinares del Plantío" (lám. 9, fig. 1. - Cat. n.º 18) estudio en que ya no existe recomposición con respecto al natural, quedando olvidado el paisaje compuesto de Haes, pero además, con gran novedad en el tema, que ha de repetir desde estos años con harta frecuencia: los pinares del Plantío y el Guadarrama al fondo, o los alrededores de Madrid y la sierra al fondo, lejana y difusa, insistiendo desde ahora en el efecto de distancia, con una técnica suelta en que la perspectiva aérea domina la composición. Queda como tema pri-

oipal del género de paisaje español, el Guadarrama, reconocido por Giner como identificable con el espíritu de España, dentro de unas nuevas concepciones estéticas que iban de la física a la metafísica, hecho comentado ampliamente en los capítulos de la primera parte.

1892 En 1892, en la Exposición Internacional presenté únicamente temas del Guadarrama, documentando su interés en el tema, al mismo tiempo que un nuevo estilo para tratarlo: ⁽²⁴⁾
nº 148: "En los Altos de la Fuenfria" (lám. 9, fig. 2. - Cat. nº: 14).

nº 149 "Paisaje de Torrelodones"

nº 150 "Vista de la Sierra del Guadarrama desde la Moncloa" (lám. 10, fig. 1. Cat. nº: 20)

nº 151 "Pinar de Cercedilla (Estudio).

En el de Los Altos de la Fuenfria, se trata sin miedo la sequedad y dureza de la sierra castellana, mientras que en la vista de la sierra desde la Moncloa, utiliza el estudio del natural, pero recomponiéndolo, preparada para la tela con una imprimación gris clara, mezclando los colores en la paleta, con lo

qual la novedad temática queda reducida en expresividad por una técnica un tanto arcaizante, destacando más que nada el contraste marcado en los paisajes extremos, incluidos como preferentes en la estética de Giner: el llano y la montaña.

Aquel verano pintó en Luchon y luego en La Maladetta.

- 1893 En 1893, tras pasar el invierno en Madrid, viajó a Valencia (Silla, Elche... etc), y en Mayo y Junio pintó en Toledo, tema que repitió insistentemente desde los primeros años, bien interesado en los rincones de la ciudad al principio de su carrera (láms. 5, figs. 2 y 4. - Cat. nº 10 - 11), bien en las vistas panorámicas de la misma desde sus alrededores (láms. 6, fig. 2. - Cat. nº 14), lo cual se incluía dentro del programa reivindicativo de Castilla, donde entraban sus históricas ciudades, insistiendo más tarde en el tema con nuevos estilos y técnicas, como veremos.

En este año participó también en la Exposición de Chicago (25), en la del Círculo de Bellas Artes (26), pasando parte del verano en Inglaterra.

- 1894 La afición de Beruete a Wagner, músico de moda entre la nueva intelectualidad española, se constata en sus estancias desde es-

tos años en Bayreuth para presenciar los estrenos de sus óperas. No de modo gratuito Wagner y el género de paisaje se relacionaron fuertemente, y en España de modo especial, tanto con el género literario como con el género pictórico, esto lo hemos tratado también en la primera parte

Viajó ese año por Francia (Boulogne sur Mer), Inglaterra (Eatsbourne), y en Octubre y noviembre trabajó en Toledo y Madrid.

Participó en la IV Bienal del Círculo de Bellas Artes (27) con una "Vista de Toledo" con el nº 64, y también tomó parte en la Exposición de "Impresiones de Viaje" celebrada en la misma sociedad, con "la Maladetta", "Playa de Eatsbourne" y "Cercanías de Santander" (El Sardinero) (28).

1895 En 1895 toma parte en la Exposición Nacional de Bellas Artes con: (29)

nº 132 "Orillas del Tajo" (lám. 12, fig. 2. Ent.

nº: 34, "Vista de la Vega Baja desde el Cambroh...")

nº 133 "Vista de Toledo" (lám. 12, fig. 1. - Ent.

nº: 30, "Vista Sur desde los Cigarrales").

nº 134 "Paisaje del Pardo".

nº 135 "Paisaje de la Moncloa".

El tema de Toledo se trata en estos cuadros dentro del realismo más o menos clásico, em-

pleando sabiamente los recursos de la perspectiva lineal.

1896 En 1896 pintó de nuevo en Toledo, viajó a Bayreuth, y ^{ve el} a Granada de nuevo.

1897 Al año siguiente repitió el otoño en Toledo, pasó gran parte del invierno en Madrid, y anotó un viaje a Tarragona.

Este año fue de gran importancia en la historia artística de Beruete. Según el mismo nos cuenta, pintó poco, dedicado que estaba a la realización del libro de Velazquez. De todas maneras se presentó a la Exposición Nacional (30), donde el Jurado tuvo a bien pasarle en silencio (31), los cuadros que llevó eran estos:

nº 154 "Vista de Toledo" (lám. 13, fig. 1. - Cat. nº: 32).

nº 155 "La huerta del Cristo en Toledo".

nº 156 "Cercanías de Toledo" (estadio)

La vista de Toledo con el agua del río satinada, donde se refleja la presa, y la ciudad en alto, mantiene el tratamiento técnico de esta etapa, pudiendo asimilarse iconográficamente a la vista del Greco, con un cielo cargado de nubes grises.

Este año participó también en la Exposición que la Revista "Blanco y Negro" organizó a beneficio de los soldados heridos de la Guerra de Cuba y Filipinas (32), con "Lavaderos

del Manzanares" continuando con el tema, que repitió en varias ocasiones.

- 1898 En el año de 1898, publicó su libro de Velazquez, basado en el de Stirling principalmente, Beruete hacía por primera vez una catalogación y análisis de su obra a fondo, por ello es fundamental en la bibliografía de Velazquez. A partir de este estudio, comenzaron a aparecer otros; el interés por Velazquez entraba dentro de los presupuestos de los intelectuales de fin de siglo, el por qué de ello ha sido analizado ampliamente en los capítulos de la primera parte. Sin duda por influencia de Beruete y del ambiente que le rodeaba escribió Jacinto O. Picon su librito sobre Velazquez, siendo que era íntimo amigo de D. Aureliano(33).
- Este mismo año, además de pintar en Madrid y Toledo, pintó en los Alpes suizos, en Bayreuth (agosto), Venecia y en Francia, y sobre todo en S. Juan de Luz, donde ya había estado anteriormente, de allí trajo varias marinas, un ejemplo de estas es:
- "Costa de S. Juan de Luz" (lám. 13, fig. 2. - Cat. nº 35), tratada con una técnica suelta, aplicando la yuxtaposición de pincelada en ciertas

- partes, cargandose la tela de luz blanca.
- 1899 Al año siguiente se presentó a la Exposición Nacional(34), con las siguientes obras:
- nº 113 "Orillas del Tajo(Toledo)(35).
 - nº 114 "Huertas de La Isla.Toledo".
 - nº 115 "Un arroyo(cercanías de Madrid)"
 - nº 116 "Las Covachuelas"(Toledo).
 - nº 117 "Arbores de otoño(estudio)"..

La crítica de Balsa de la Vega ,con motivo de dicha Exposición, se fija en él, diciendo:

"Entre nuestros paisajistas he distinguido siempre a Barute como uno de los más dedicados, así por su factura, que sin ser larga tampoco peca de nimia; por el empeño con que persigue la reproducción fidelísima de la forma; por sus aciertos de color..."(36)

la consideración de un realista honesto la tiene desde estos años.

En este año se instaló e inauguró la Sala Velázquez en el Museo del Prado, con motivo de su tercer centenario, como dato esencial para comprender la relación entre Barute y Velázquez es necesario que sepamos, que Barute estaba en la Comisión nombrada para la instalación de la sala, y no solo eso,

- sino que además fue él quien pronunció el discurso de inauguración, en el día de su apertura (34). Como dato de su relación con los institucionistas y de todos ellos con unos temas comunes es interesante la presencia en esta comisión de Riaño, uno de los más señalados instigadores de la educación artística en el género de paisaje y en su conocimiento, debido, en parte, a su relación con la cultura inglesa (34 bis).
- 1900 En 1900 se presentó al 2a Exposición de Círculo de Bellas Artes. Viajó a los Pirineos (Aguas Buenas), Panticosa y Biarritz, pintando así mismo en Madrid y Toledo, como venía haciendo asiduamente durante los últimos años.
- 1901 Se presentó a la Exposición Universal de París (38), con:
- nº 11 "Rives du Tage"
 - nº 12 "Vue des Montagnes"
 - nº 13 "Environs de Tolède"
- 1901 En 1901, obtuvo segunda medalla en la Exposición Nacional (38), en aquella ocasión eran once los cuadros:
- nº 139 "Paisaje de los Pirineos"
 - nº 140 "Bajo el Bosque" (39)
 - nº 141 "La Virgen del Valle (Toledo)"
 - nº 142 "El Tajo en Toledo" (40)

- nº 143 "Cercanías de Toledo"
- nº 144 "El Puente de S. Martín"
- nº 145 "Las últimas hojas"
- nº 146 "Almendra en flor"
- nº 147 "Estudio de paisaje"
- nº 148 "Estudio de paisaje"
- nº 149 "Estudio de paisaje"

En "Bajo el bosque", como en algunas otras telas datadas en aquel año, se delata un realismo preimpresionista, que como en "El tren" (lám. 11, Cat. nº: 29) puede estar al nivel de interés temático del primer Pissarro, o como en "Playa inglesa" (lám. 14, Cat. nº: 44) puede asimilarse a los marinistas Boudin o Jongkind, centrándose en la luminosidad reflectante de los amplios cielos sobre la superficie del mar, y en general, por los problemas de la relación luz-color con un tratamiento moderno. Por eso, volviendo a "bajo el bosque", notamos un estudio del problema de luz-color, en el aspecto de la sombra en el interior de un bosque, igual que hiciera el primer Monet con "Señoritas en el jardín" (lám. 16, Cat. nº: 47).

Del verano en Bretaña trajo cuadros tan del primer Pissarro corotiano, como "Rio Quimperlé" (lám. 15, Cat. nº: 45).

Pinta también en S. Juan de Luz, Nantes y Pirí-

neos. A parte de en la citada Exposición Nacional, participó en la organizada por la Revista "Blanco y Negro", a beneficio de la Asociación de la Prensa(41), y de paso que fue a Inglaterra, expuso en La Arte Gallery of the Corporation(42), con "Near Toledo". En este año, los elogios de la crítica a Morera y Lhardy fueron enormes y destacados, mientras que, los dirigidos a Beruete eran de tono más bien ebrio:

"...después siguen varios paisajes de Beruete de color muy acertados"(43).

Desde 1900 comenzó a apuntar, con frecuencia, en su cuaderno de notas "Estudio de lajos de la Sierra en la Mancha". El tema de la sierra, hacía ya tiempo que lo situaba al fondo, en los últimos planos, pero ahora, la insistencia en su lejanía es cada vez mayor, coincidiendo con el concepto de horizontes infinitos e ilimitados, que se dan como espejismo en la llanura castellana, muy idónea para la estética de corte neorromántico y metafísico, de moda por estos años, tanto en el campo de la Literatura de paisaje, como en el de la pintura. De esta estética paisajística es Beruete ejemplo único, siendo incluso pionero en ello, coincidiendo, en algunos aspectos, con la estética de la Generación del 98, lo cual vimos

- en la primera parte de este trabajo, los temas que definían a Beruete en esta época, encajan dentro de los nuevos presupuestos estéticos, y técnicamente, aclara cada vez más su paleta. Pero el impresionismo, aun no era aceptado por él, constando ello en el artículo, que con motivo del éxito de Sorolla en la Exposición de París, escribió en "La Lectura" sobre dicho pintor (44). En él, afirmaba su preferencia por el pinto, entre otras razones, por que no había llegado al exceso de tecnicismo que alcanzan los franceses en la Escuela Impresionista; todavía esta Beruete en el terreno del realismo velazqueño, apurándolo hasta lo máximo.
- 1902 La gran novedad en esta época, son los temas de encuadre: el Guadarrama al fondo y la llanura con el horizonte en la lejanía. En esa organización compositiva se mueven las vistas de los alrededores de Toledo desde los suburbios (lám 17, fig. 1. - Cat. n.º 58), donde se olvida el sentido histórico de las vistas de la ciudad o de sus rincones, para tratar el tema de los suburbios, coincidente con la literatura del momento. Hecho curioso, pues si observamos la pintura española con respecto a la francesa de esta época, hay un olvido

en la nuestra de la narrativa de la vida de la ciudad y de sus habitantes, para centrarse a lo máximo en sus alrededores o suburbios, una de las razones de ello es sociológica: España era una sociedad muy diferente a la francesa y sus ciudades tenían mucho de campesinas, la burguesía era escasa y la industrialización lenta, de aquí que la nueva temática de una sociedad burguesa se produjera muy raras veces y solo algo más en el panorama de la pintura catalana.

Pinta en este año por Francia y la frontera: Hendaya, El Havre, Adour (Bayona), Biarritz, y también en Bélgica (Amberes). Acaba anotando el cuadro nº 1062 en su cuaderno.

En el Havre hizo muchas marinas, centrándose en ocasiones en los efectos ópticos del agua vaporizada, tratando lo que Ruskin denominó la "region inferior" desdibujando todas las formas como hiciera Turner en el estudio del tema: "Nocturne del Havre" (lám. 19. - Cat. nº 61) es ejemplo de estas búsquedas.

De nuevo, participó este año en la Exposición del Círculo de Bellas Artes (45) con el nº 37: "Paisaje de Quimperlé", nº 38 y Otoño", y nº 39: "Invierno".

Tercera y última etapa artística:

1903 Desde 1903 es grande la producción y escasean las anotaciones en su cuaderno de notas, comienzan a notarse ciertas novedades técnicas, además de la determinación de tomar, de una vez por todas, "el estudio" como obra definitiva; los lienzos no se preparan, o bien se sustituye la preparación gris por una blanca; y de la gradación tonal, se pasa al uso de contrastes de complementarios, habiendo zonas del lienzo donde la pasta no se ha mezclado previamente en la paleta, aproximándose a la técnica impresionista de modo definitivo, no siempre pero en muchas ocasiones, y con un profundo conocimiento de la misma. Un primer ejemplo de esta renovación técnica, la constituye el "Toledo" (Am. 23, A. - Cat. n.º 76), cuyos primeros planos están entendidos ya con una técnica impresionista, convertida la sombra del primer plano, la antigua pantalla de sombra marrón tan usada por Haes, en una sombra concebida como otra clase de luz, jugando con los contrastes. Este año además de pintar en los lugares habituales, tomó las aguas en Vichy de donde trajo varios estudios. Participó en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de este año (46), así como en una exposición ce-

- lebrada en el Salon Amaré(47).
- 1904 Su aproximacion a los problemas más tec-
nicistas en el estudio de la relacion
luz-color, se producen en estos años, aun-
que en ocasiones vuelve todavía a técni-
cas anteriores. El año 1904 expuso en Bue-
nos Aires, y en la Exposicion Internacional
celebrada en España(48), los cuadros presen-
tados fueron los siguientes:
- nº 159 "Los altos de Amanuel"
 - nº 160 "Grillas del Manzanares"
 - nº 161 "Lavaderos del Manzanares" (lám. 22, fig.
2.-Cat. Nº: 66)
 - nº 162 "Invierno"
 - nº 163 "Toledo"
 - nº 164 "Cigarrales de Toledo"
 - nº 165 "El Tajo, Toledo"
 - nº 166 "El cementeri viejo" (lám. 22, fig. 1.-Cat.
nº: 65)
 - nº 167 "Estudios"
 - nº 168 "Estudios"
- donde se mezclan telas realistas, con apli-
cacion exhaustiva de la perspectiva atmos-
férica, con otras próximas al impresionis-
mo. Es por entonces cuando repite insisten-
temente el tema de la nieve, fenómeno atmos-
férico, en que el problema de los reflejos
se situa en el extremo en que el color lo-
cal se niega, ejemplo de esos años es "Ma-

- 1905 drid nevado"(lám.23,B.-Inv.nº:)
- Las nuevas técnicas,es decir, el impresionismo más acusado se produce en el año 1905:en Suiza,con el tema de la nieve comienza a hacer experimentos interesantes de color,enfocando de cerca un rincón del panorama general,centrandose en los problemas lumínicos,en el juego de colores puros,sin mezclar previamente(lám.27,.-Cat.nº: 87),llegando a sus máximas consecuencias algunos años despues.
- El uso de los colores puros lo trata tambien en la temática de los árboles,por aquellos años eran temas repetidos los almendros en flor,tema tambien muy tratado por la literatura de la época,p.e.en Azorin, con origen estético en la literatura de cuño Modernista,que tanto se introdujo en la literatura del 98(49).Los ejemplos de este tema en Beruete son varios,citamos el de"Almendros en flor (Plantío de los Infantes"(lám.25,fig.2.-Cat.nº: 84) de la coleccion Entrecañales,por no remitirse a los más conocidos.En este,como en los demás,la luz que irradia la tela es extraordinaria, por el tratamiento técnico,partiendo de los reflejos sobre el blanco,como en el caso de la nieve,organiza el color en base a los to-

nos fríos, del azul al verde, con la única nota cálida en los toques rojizos y anaranjados de las copas de los árboles.

1906 Los temas toledanos y madrileños del año siguiente nos hablan de un impresionista puro, indudablemente en este paso adelante tuvo mucho que ver su contacto con Regoyos; ,pues antes conociendo esta técnica no la aceptaba, los ejemplos son numerosos: p.e. en "Barrio de Bellas Vistas", a parte de decidirse, como Baroja por la temática suburbial (lám. 31, fig. 4. - cat. nº: 91), trata el tema con la nueva técnica; siendo aun más ejemplar de esta etapa "El Manzanares bajo el Puente de los Franceses" (lám. 31, fig. 2. - cat. nº: 95) La ausencia aquí de un motivo narrativo clásico, desaparece por completo, centrándose esta en el estudio de los reflejos en el agua, como experimento ^{del} contraste de complementarios; incluso el encuadre denota la aceptación de los experimentos más extremos de la fotografía, y la influencia de la estética compositiva japonesa tan usada en los impresionistas, me refiero al brusco e intencionado corte de planos. Otro ejemplo de su impresionismo es "La casilla en los alrededores de Madrid" (lám. 30. - cat. nº: 93) o "Toledo, cercanías. El camino de los Cigarrales" (lám. 33. - cat. nº: 98).

Este año pinta tambien en Párraces(Sego-
via), y de nuevo en los Alpes suizos(láms.
35-36 y 37, figl.-Laf. n.º 100-101-102), tra-
tando en los cuadros allí pintados , como
en "Grundelwald" el problema del color me-
diante una gama de tonos fríos, llevados
a sus últimas consecuencias , es decir la
gama de los morados y violetas, que dan acri-
tud a las telas y un cierto color electrico.
Participó en la Exposicion General de Bellas
Artes de este año con: (50)
nº 124 "El cigarral de las cañas. Toledo"
nº 125 "El Tajo. Toledo."
nº 126 "El Puente de Alcántara. Toledo"
nº 127 "Almendros y encinas".
nº 128 "La casa amarilla"
nº 129 "Barrio de Bellas Vistas"
nº 130 "El monte del Pardo"
nº 131 "Tiempo gris"
nº 132 "Los lunes de Amanuel"
nº 133 "Miseria y sol"
nº 134 "Paisaje de Murren. Suiza"
nº 135 Estudios de Cumbres nevadas en el
Oberland Bernés".

1907 En 1907 vuelve a los Alpes, insistiendo en
los mismos temas y preocupaciones(lám. 39.-

(cat. n.º: 115), y también tomé aquel año las aguas en Vichy. En Toledo pinta bastante, ahí tenemos "Vista de Toledo desde los cigarcales" (lám. 42.-cat. n.º: 121), o "Toledo, atardecer" (lám. 43.-cat. n.º: 122), con el tratamiento en primer plano de las casas suburbanas y al campo con horizonte ilimitado al fondo.

La preocupación por una temática madrileña venía inundando la pintura y la literatura desde hacía algunos años, ampliándose en estos últimos, si cabe. Recordemos a Baroja y sus descripciones de Madrid, con él es temáticamente comparable el cuadro "Desmentes de Madrid" tan usuales y típicos en la temática barojiana, como en "Malechierba", "La busca" y "Anécdotas", por mencionar otras muchas. ~~En la literatura de la época~~

En este año se presentó a la Exposición Internacional de Barcelona, donde acudieron así mismo, Sisley, Renoir y Monet, allí llevé:

Sala II, n.º 1: "Orillas del Manzanares".

n.º 2: "El Tajo en Toledo"

n.º 3: "Vista de Toledo"

Sala IX, n.º 3: "Otoño" (Madrid).

Seguía con el tema de los árboles y el nuevo tratamiento de la sombra, ejemplo de ello es "Eucaliptus" (lám. 45.-cat. n.º: 124) donde continúa en las preocupaciones del más puro impresionismo: eliminación del color local y planos violentamente cortados.

Este año Sorolla pintó su retrato con Toledo al fondo (52), hoy conservado en La Hispanic Society de Nueva York, de donde fue elegido miembro Beruete al año siguiente, regalando varios cuadros con tal motivo.

1908 El año de 1908 escribió un artículo con motivo de la muerte de Martín Rico, con quien había tenido una intensa relación, como vimos. En él, hablando de la no aceptación del impresionismo por aquel maestro, aprovechó para afirmar su aceptación y valoración del mismo:

"Boudin, Claude Monet, Sisley, ensancharon los horizontes del paisaje, lograron la sensación luminosa de los colores, más aun la vibración de la luz sobre los objetos, el efecto que estos nos producen en la naturaleza por la atmósfera luminosa en la que se hallan envueltos: problema que aun no había sido resuelto ni aun planteado antes de ellos" (53)

Este año ingresa como Miembro en la Hispanic Society(54), como queda dicho, y se presenta a la Exposición Nacional de 1908 (55), allí lleva:

- nº 109: "Fuencarral"
- nº 110: "Plantío de los Infantes"
- nº 111: "Oteño" (Madrid)
- nº 112: "El Puente de los Franceses" (lám. 31)
- nº 113: "Grundelwald" (Suiza)
- nº 114: "Cumbres de la Jungfrau (Suiza)"

Esta año la similitud de las temáticas del pintor con las del mismo género en la Literatura, se hacía cada vez más evidente; el tema de la llanura o el de la alta montaña eran reivindicados por Azorín, en nombre de Rilke(56), insistiendo en la reivindicación de la llanura castellana, acusando a los que no sabían ver "...la variedad riquísima de sus matices, gris, ocre, rojizo, amarillento, pardo, verde", incluso recurriendo en su descripción al impresionismo literario, comparable con el pictórico, y que indudablemente tuvo que ver, en algún modo, en la aceptación de este tecnicismo por la pintura, pues más por el camino de la literatura que por el de la pintura penetró la estética y la técnica europea en España, en esta ocasión, pero a este punto ya nos referimos en

247-22

los primeros capítulos. Ejemplo de estas técnicas y temas es "Llanura castellana en Segovia" (lám. 47.-Cat. n.º: 135) inmersa en esa nueva estética intimista e interiorizadora del paisaje, que con su espiritualismo inundaba literatura y pintura produciéndose un movimiento neorromántico(57). Las palabras de Azorín y Beruete nos hablan de ese afán:

"El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, su melancolía, sus placideces sus anhelos, sus tártagos"(58)

"El cuadro hecho por estudios será de mayor tamaño, su ejecución será más cuidada, pero no se reflejará jamás la impresión sentida por el artista ante el natural, ni revelará aquella comunión íntima con el paisaje..."(59).

En 1908 estuvo también en Vichy; Segovia como vimos en el ejemplo citado; Sigüenza y Toledo (láms. 50- , figs. 1-2.-Cat. n.º: 141-143).

- 1909 Sin cambios importantes continua su labor estos últimos años de su vida, pintando preferentemente el año de 1909 por tierras de Avila (lám. 51, fig. 2 y 53.-Cat. n.º: 151-152)
- 1910 Al año siguiente se presenta por última vez a la Exposición Nacional, con: (60)
- n.º. 72: "Espinosa en flor"
 - n.º. 73: "Paisaje del Pardo"
 - n.º. 74: "El puente de Toledo (Madrid)"

Este año pintó por el Sur de España (Granada, Ronda, Algeciras), en Toledo y Madrid, y sobre todo en Cuenca. En allí tiene varios lienzos de gran belleza, entre otros el del Museo de Cádiz (lám. 64, fig. 2.-Inv. n.º: 172), y el de la Colección de D. Xavier de Salas, "Cuenca" tomando la ciudad desde un punto de vista bajo, con un tratamiento del cielo donde se adoptan ciertas maneras puntillistas, salpicando el azul con un puntilleo blanco de gran originalidad en esta etapa del maestro (lám. 65.-Cat. n.º: 173).

Participó aquel año en la Exposición Universal de Bruselas, y en la Internacional de Santiago de Chile, así mismo fue miembro del Jurado de la Exposición Internacional de París.

1911 Al año siguiente pinta por los lugares próximos de siempre, y toma las aguas en Vichy, donde se dedica a pintar sus rincones cotidianos, continuando con los problemas de l tratamiento de la sombra en el interior de bosques y alamedas, como en "Alameda de Vichy" (lám. 71.-Cat. n.º: 183).

1912 Falleció el 4 de Enero de 1912, de modo repentino, y en plena actividad pictórica(61). Meses después, se organizaba la exposición monográfica de su obra, en el estudio de Sorolla(62), acudiendo el rey a su inauguración. En esta exposición postuma, la crítica reconoció la importancia de la figura de Beruete, ahora ya, más próxima a su estilo en la asimilación y el conocimiento de la nueva estética, aceptada definitivamente en estos años.

NOTAS:

- (1) Archivo del Museo del Prado. Registro de Copistas de 1864.-
- (2) Rev. "Archivo Español de Arts" XVII, pág. V.-
- (3) Castro Cardús, S.: "Aureliano de Beruete y consideraciones sobre el pintor y su pintura". Conferencia de la Sala Reposa, 10-III-1970, Madrid.-
- (4) Lafuente Ferrari, E.: "Exposición Aureliano de Beruete". Sociedad Española de Amigos del Arte. Palacio de Bibliotecas y Museos, XI-XII-1941, Madrid.-
- (5) Apuntes tomados por D. Enrique Lafuente Ferrari de su cuaderno de notas, a veces textualmente; en este año de 1874 inicia su diario con un dibujo "Enfrente del cuartel de Guardias". Este resumen del cuaderno de notas me ha sido facilitado directamente por el Sr. Lafuente.-
- (6) Picon, J.O.: "Madrid artístico", 51-V-1906, Madrid.-
- (7) "Boletín de la Institución Libre de Enseñanza", año I, 5-X-1877.-
- (8) "Cat. Exp. Nacional de B.A.", 1878.-
- (9) "Exposition Universelle de 1878/Espagne/Section des Beaux Arts/Catalogue Special. Paris/Imprimerie Typ. de A. Pougin, 1878, Paris, pp. 5-6.-

- (10) Picon, J.O.: Perid. "El Imparcial", 11-III-1878; reseña a una Exposicion.-
- (11) Beruete, A.de.: "Martin Rico", rev "Cultura Española", 1908, vol. X.-
- (12) Rico, Martin.: "Recuerdos de mi vida". Impr. Ibérica, 1906, Madrid.-
- (13) "Cat. de la Exposicion Del Circulo de Bellas Artes", 1880, Impr. de Aribau y Cia, Madrid.-
- (15) "Bol. R.A.B.A. de S. Fernando" Junio de 1883, año III-pp. 188-199.-
- (16) Ortega Munilla, J.: "Inauguracion del Ateneo en la sala del Prado", Rev. "La Ilustracion Artistica", 21-I-1884.-
- (14) "Bol. R.A.B.A. de S. Fernando", año I, tomo I, págs. 318-319.-
- (17) "Cat. oficial de la Exposicion Nacional", 1884, pp. 23-24.-
- (18) "Bol. de la Institucion Libre de Enseñanza", t. VIII, 1884, pág. 201.-
- (19) Fernandez Flores, Isidoro.: Rev. "E.I.E.A.", 30-Junio-1884, Madrid.-
- (20) "Bol. de la Institucion Libre de Enseñanza", 1886: "Sociedad para el estudio del Guadarrama".

- (21) "Bol. de la Institucion Libre de Enseñanza", 12-
-XII-1886.-
- (22) "I Biental Hispanoamericana de Arte", 1941, Madrid.
Cat. n.º 20
- (23) Rice, M.: Op. cit: "Exposicion Universal de 1889".
- (24) Cat. oficial de la Exposicion Internacional de
1892., Est. Tipográfico de R. Alvarez, pág. 31.-
- (25) "Exposicion de Chicago", cat. de la seccion Española
1893. Publicado por la Comisaría general de España.
Imp. de Ricardo Rojas, 1893, pág. 75.-
- (26) "Exposicion del Círculo de Bellas Artes", 1893.
Rev. "I. E. A.", 15-VIII-1893, t. II, pp. 87-89.-
- (27) "IV Exposicion Biental del Círculo de Bellas Artes",
1893, Cat. il. Madrid, pág. 10.-
- (28) Exposicion "Impresiones de viaje", reseña en Rev.
"La Ilustracion Artística", 22-I-1894.-
- (29) Cat. "Exposicion General de Bellas Artes", 1895, edic.
oficial. Establecimiento Tipográfico de Tomás Minue-
sa, Madrid, pp. 30-31.-
- (30) Cat. "Exposicion Genaral de Bellas Artes", 1897. Edic.
oficial. Madrid. Celestino Apacolega Impresor., pp. 28-
-29.-

- (31) Cabello Lapiedra.: "El Arte y los artistas en la Exposición de Bellas Artes de 1897", pág. 173.-
- (32) Rev. "Blanco y Negro", 13-III-1897, nº. 306.-
- (33) Picon, J.O.: "Vida y obra de D. Diego Velázquez", Madrid, 1899.-
- (34) Cat. Exposición General de Bellas Artes de 1899", ed. ofic., Madrid.-
- (35) Reproducido en la rev. "Blanco y Negro", 13-V-1899.-
- (36) Balsa de la Vega, R.: "La Exposición de Bellas Artes y la pintura". VII., Per. "El Liberal", 18-V-1899.-
- (37) Rev. "I.E.A.", 15 de Junio de 1899.- "Discurso..."
- (37bis) "En el Centenario de La Institución Libre de Enseñanza", Ed. Tecnos, Madrid, 1977.-
- (38) Cat. "Exposition Universelle de 1900", cat. illustré officiel de l'Exposition décennale des Beaux-Arts, 1899-1900., L. Baschet éditeur, Paris, pág. 290.-
- (38bis) Cat. "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901", ed. ofic. Madrid.-
- (39) Rev. "Album Salon", Agosto-1901, pág. 214.-
- (40) Rev. "Album Salon", Junio-1901, pág. 166.-
- (41) Per. "El Liberal", 13-IV-1901.-
- (42) "Catal. of the Exhibition of the Works of Spanish painters", Art Gallery of the Corporation of London., por A.G. Temple, 1901., nº. 193.-

- (43) Lezama, E.: Perid. "El Liberal", 12-V-1901.-
- (44) Beruete, A. de.: "J. Sorolla y Bastida", Rev. "La Lectura" vol. I., pgs. 8-29, 1901.-
- (45) "VII Bienal del Círculo de Bellas Artes", Mayo-1902, Madrid, Cat. pág. 7.-
- (46) Cat. "Exposicion Extraordinaria del Círculo de Bellas Artes", 1903, Madrid.-
- (47) Rev. "La Lectura", año III, 1903, vol. 1, pp. 100-102: "Exposicion Amaró" pomeña por Leonardo Labiada.-
- (48) Cat. oficial, Exposicion de Bellas Artes, 1904, Madrid.-
- (49) Diaz-Plaja, G.: "Modernismo frente a 98", Barcelona, 1951.-
- (50) Cat. oficial Exposicion de Bellas Artes de 1906, Madrid.-
- (51) Cat. "Exposicion Internacional de Barcelona de 1907". Barcelona.-
- (52) Moret, J.: "La Exposicion Beruete", Rev. "Arte Español", 1941, 4º trimestre, pág. 28.-
- (53) Beruete, A.: "Martin Rico", op. cit.-
- (54) Cat. oficial Exposicion de Bellas Artes de 1908. Madrid.-

255

- (60) Cat. oficial Exposicion Nacional de 1910.
Madrid.-
- (56) Azorin.: "De Valera a Miró"; "Hacia Alicante",
Impr. Afrodiseo Aguado, 1959, Madrid.-
- (57) Lain Entralgo, P.: "Generacion del 98", Edit.
Austral, 1945.-
- (58) Azorin.: "El paisaje de España visto por los es-
pañoles". Impr. Ramon Velasco, 1917, Madrid.-
- (59) Beruete, A. de .: "Martin Rico" op. cit.
- (54) Gue Trapier, E.: "Cat. of the Hispanio Society of
América", New York, 1932, vol. I, pp.
169-1707.-
- (60) Rev. "Blanco y Negro", 14-I-1912, nº. 1079.- Rev.
"Museum", 1912, vol. II, pg. 38. Seccion Ecos Artísti-
cos.-
- (62) Cat. "Aureliano de Beruete", Exposicion monográfi-
ca en el Estudio de Sorolla, IV-1912, Madrid.-

BIOGRAFIA SUMARIA

J. Morera

256

- 1854 Nace en 1854 en Lérda, de familia rica con propiedades agrarias. (1) Hermano del poeta y político "Migui". Muy niño viene a Madrid a estudiar con Haes.
- 1874 A los 19 años obtuvo la pensión para la Academia de Roma, (el 27-2-1874) de la que toma posesión el --- 1-5-1874. (2).

J. Morera, desde estos momentos prefiere la luz del sur de la península italiana, pintando mucho en Capri, e interesándose por ruinas clásicas y excavaciones, al igual que el pensionado Baldomero Galape. -- Sin duda, las "Ruinas de Poesthun: El templo de Neptuno" (Cat. nº 44), formaba parte de estos estudios, sobre ruinas clásicas, este cuadro lo regaló en 1880 a Castelar (3). De sus excursiones al sur, a Nápoles, y en especial a Capri, trajo varias marinas. En esta primera época y aún después, Morera se muestra interesado casi siempre por añadir figuras humanas al -- paisaje, ^{componiendo} escenas de costumbres, en que la figura humana es tanto o más importante que el paisaje. Hay cierto anecdotismo amable en estos primeros temas, -- p.e. el cuadro de "Pasatiempos en Capri" (Cat. nº 44) dos niños juegan a pescar desde una roca; pinta mucho también, en las cercanías y alrededores del lago Trasimeno, con temas de paisaje nevado o dulces amaneceres.

Desde Italia se desplazó a París, Bretaña y Bélgica y Holanda, y de vuelta de este viaje por Europa, recorre varias regiones italianas.

En Octubre estaba de regreso en Roma, y en Enero informa que se había instalado en Pantigrao.

- 1876 En 1876 viajó con Anibal Alvares y Amador de los Ríos (Pensionados), por Grecia y Egipto.

Tras su pensión, repite el viaje a Holanda de donde trajo "Laguna de Mendon" y Paisaje de Vrelland", - adquiridos por el Conde de S. Bernardo. Su afición por Holanda, fué grande, ya en el segundo año de su pensionado había enviado desde Roma aquel tema de "Perros de Mercado (recuerdos de Holanda)", que nos mostraba sus aficiones por las escenitas de género y de costumbres. También este segundo año envía una marina de Bretaña.

- 1877 En 1877 pasa el invierno en Lérida, donde pintó un retrato de Pedrell, también estuvo por Fraga, Sta. Coloma de Queralt y Pontons.

- 1878 En 1878 se presenta a la Exposición Nacional de -- B^{as} A^{es} (4), apuntándose en el catálogo como discípulo de D. Carlos de Haes y pensionado en Roma, obteniendo segunda medalla. Durante estos años presenta los cuadros realizados sobre los estudios que había traído de Italia, Holanda y Normandía, presentándose con uno de los cuadros de la Nacional a la Universal de París (5), aquel titulado: "Orillas -- del Wahl (Holanda)" (Cat. nº 8).

- 1880 En 1880 se presentó a la Exposición del círculo B.A. (5 bis).

- 1881 Y en 1881 se presenta de nuevo a la Exposición Nacional (6) con recuerdos de Bretaña, Normandía y Holanda, además de un cuadro de la costa siciliana y de Trasimeno, los demás son paisajes leridanos, y uno, cuyo paisaje es desconocido: "Patos (efecto de niebla)" (Cat. nº 23), fue adquirido por el rey D. Alfonso XII y regalado después por éste a su madre política; por

253-12

el nº 466 titulado "Laguna de Abconde" (Cat. nº 17) mereció Morera ser propuesto al gobierno por el jurado, para una medalla de segunda clase (7). También acude a la del círculo de Bellas Artes y a la Internacional de Viena (7 bis). Este mismo año se presentó a un Certamen Artístico convocado por la Revista "La Ilustración Española y Americana" (8), donde se le premia un dibujo con el tema mitológico de "Dafnis y Cloe" (Cat. nº: 34), cargado de expresividad romántica en la narración de esta temática clásica (9), ~~pero~~ el tema no lo tomó directamente de fuentes latinas, sino que se inspiró en la obra teatral de Calderón de la Barca, llamada con el mismo título que el cuadro, en el jurado estaba Haes.

1884 En 1884 se volvió a presentar de nuevo a la Exposición Nacional, adquiriéndole el museo Nacional de Pintura y Escultura varios cuadros de los presentados; de él dice la crítica en esta exposición que -- "... no manifiesta progresos en el país, cultinado por el gran éxito" (10), pero que sin embargo ha remitido unas "Flores y frutas de hermoso color y buena ejecución". El cuadro de "Camino de Bretaña" (11), expuesto en el Salón Central de la exposición, era un paisaje boscoso con figuras bucólicas, el pastor y las vacas, temas tratados a veces por Haes, y que enlaza con la pintura holandesa, ahora amanerada y trasnochada. (12)

1885 En 1885 participa en la "Exposición Bosch" en Madrid (13).

1886 Viaja constantemente por Europa, y en 1886, siendo ayudante de Haes en su escuela de paisaje, vuelve con él a Francia, Bretaña, Normandía y Holanda.

Desde 1881 reside en Madrid en la calle Atocha, nº65, domicilio que aparece en los catálogos de Exposiciones Nacionales.

- 1837 En catálogo de 1887 se constatan las medallas de segunda clase en las Exposiciones Nacionales de 1873, y 1881. A esta exposición llevó cuadros de sus viajes a Europa, y también alguno de Sta. Coloma de Queralt, donde se muestra interesado por el costumbrismo y la vida pueblerina, caracterizando a sus personajes, alejado totalmente de la temática de su maestro y no digamos de la de Benet, hay en estos temas pueblerinos de Morera el gusto por un cierto folclorismo, que Morera tomaba del ambiente y gusto general que por aquellos años había, en base a la recuperación del folklóre nacional, dentro del movimiento de recuperación de la identidad nacional, pero mientras esto se hará documento en Sorolla, que detenidamente pintaba los trajes regionales, en Morera resulta un tanto superficial y con carácter de anécdota. (lám. 2 cat.: 39).
- 1890 Morera sigue acudiendo a las Exposiciones Nacionales, a la de 1890 y a la de 1892, donde se hace, por fin, con la primera medalla por "Costas de Normandia" (14), premio que le da fama y gloria desde este momento hasta el fin de sus días. Aquel mismo año en la Exposición Internacional de Barcelona obtuvo medalla de Oro (15) y fue primera medalla en Bilbao - este mismo año.
- 1895 Uno de los motivos que me han llevado a la introducción de Morera en este estudio, es el viaje que realizó al Guadarrama en 1895, del cual fué su primera muestra la de los cuadros presentados a la Exposición Nacional de 1897, y sobre la que más adelante habría de escribir su libro: "En la Sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves" (16). Este tema no lo había descubierto Morera, sino la Institución Libre de Enseñanza, y Benet desde muchos años antes estaba haciendo excursiones al Guadarrama, pero la crítica solo se da por enterada de él, en este momento

en que Morera presenta veintitres cuadros sobre el tema, sólo en ese momento se apunta la necesidad - de añadir este tema al paisaje español, lamentando el desconocimiento de la sierra y la montaña por parte de los madrileños (17). Morera trata el tema con espíritu de exploración en los temas de alta montaña, potenciada por un claro interés científico y el deseo de dar un documento de aquellas geografías, pero además, hay un gran interés por describir tipos y costumbres del país (18), en esa línea de folclorismo anecdótico, que señalamos en su obra desde un principio, los ejemplos son varios - en este sentido: "Leñadores" (lám. 3 Cat.: 60) o "La bruja" (lám. 4 Cat. 62) son expresión de estas preocupaciones. Además de esto, hay en Morera una fuerte preocupación por la figura humana, - no solo como dato folclorista, sino para establecer una referencia segura en la composición, como en el caso de "Fuente de Miraflores" (lám. 5 Cat. nº 84).

Residió durante gran parte del año en Algorta -- (Bilbao), a raíz de estos años, de modo que sus temas de marinas en Algorta, Vizcaya etc. son -
 1899 muchos. En la Exposición de 1899 comienza a presentar temas de la ría de Bilbao, su interés por la marina partía ya desde sus primeros tiempos en Capri, en general, los temas marímeros de estos años en vascongadas, imitan descaradamente a su maestro Haes, como p.e. en "Marina del mar Cantábrico" (19). (lámina 63. Cat. 426). -

Ante el éxito de los temas del Guadarrama, Morera
 1901 insiste en ellos en la exposición de 1901, gustando enormemente (20); ese año se presentó también a la "Exposición de la Prensa", celebrada en la Revista "Blanco y Negro" (21).

- 1904 En 1904 se le propone para Comendador de número de -
la Orden de Alfonso XII, y acude de nuevo a la Expo-
sición Nacional insistiendo en los temas vascos: ma-
rinas, donde se estudia el efecto de luz del amanecer o del anochecer (22), playas, y curiosamente un
tema que trata de constatar la sociedad industrial -
contemporánea: "Altos Hornos de Bilbao". (Cat. 144)
- 1906 Desde 1906, en que se presentó a la Nacional, no lo
1915 volvió a hacer hasta 1915, participando sin embargo,
en algunas celebradas en el extranjero, como p.e. a
la celebrada en Chicago el año de 1913 (23), además -
de exponer en Alemania, Inglaterra, Norteamérica, --
Italia y la República Argentina. Su fama en el extran-
jero era grande, en base sobre todo a los temas del
Guadarrama, los cuadros de 1897 se reprodujeron, como
documentos definitivos de la montaña madrileña, en -
la Revista "The Studio" (Londres); también el Círcu-
lo de Artistas de Berlin le invitó, rehuyendo la in-
vitación con la excusa de que la serie del Guadarra-
ma había sido diseminada; en la Exposición de Buenos
Aires se le compró la "Plaza de Miraflores" y en Lon-
dres el "Puerto de la Morcuera", que había sido ---
1919 expuesto también en Paris (24) en 1919.
- Morera había heredado de su maestro, gran cantidad de
obras de aquél, que formaron parte de la famosa sala
Haes en el museo de Arte Moderno de Madrid, pero --
cuando se deshizo esta sala, los donadores volvieron
a disponer de sus lotes respectivos, Morera entonces
1924 los donó al museo de Lérida, en el año de 1924 (25),
por lo cual en 1925 se tomó el acuerdo de que este -
museo adoptase su apellido [REDACTED]; pero no solo entre-
gó el gran lote de Haes, sino otros cuadros y alguna
escultura, como la "Friné" de Varsagni.
- 1927 En Mayo de 1927 murió en Algorta, donde había vivido
gran parte de sus últimos tiempos.

NOTAS

262

- 1) Nadal Goya: "Pintura y pintores leridanos -- del S. XX", Lérida 1968.
- 2) Bru, M.: "La academia española de Bellas Artes en Roma", Madrid, 1971.
- 3) Diccionario Espasa Calpe.
- 4) Cat. Oficial de la Exp. Nac. de 1878.
- 5) "Círculo de Bellas Artes. Primera Exposición", - 1880.
- 5 bis) "Cat. de la Exp. Nacional de 1881".
- 6) Cat. Exp. Nacional de 1881.
- 7) Rev. "I.E.A.": 15-Junio-1881, pag. 382.
- 7bis) "B.R.A.B.A. de S. Fernando", año I, T.I, 1881, - pag. 319.
- 8) Rev. "I.E.A.": 22-5-1881, pag. 318.
- 9) Cat. Exp.: "Un siglo de Arte Español", 186- -187-188.

- 10) Rev. "I.E.A.": 30 de Junio de 1884.
- 11) Rev. "I.E.A.": 30 de Mayo de 1884.
- 12) Cruz, V.: "Cat. comentado de la Exposición Nacional de Bellas Artes" 1884. Madrid.
- 13) Rev. "I.E.A.": 22-V-1885, pp. 298 y 304.
- 14) Rev. "I.E.A.": 28-II-1893, pp. 131-132.
- 15) Pantorba, B.:
- 16) Morera, J.: "Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves". Madrid, 1925
- 17) Soriano, R.: "El Cuadrero", Rev. "I.E.A.", 30-5-1897.
- 18) Alcántara, F.: "La Exp. Nacional de Bellas Artes", 1898, Madrid.
- 19) Rev. "I.E.A.": 22-5-1899.
- 20) Lezama, E.: "La Exposición de Bellas Artes", Sala tercera. Perid. "El Liberal" 8 de Mayo de 1901.
- 21) Per. "El Liberal", 15-4-1901: Rev. "Blanco y Negro", Abril 1901.
- 22) Rev. "I.E.A.": 30-5-1904.

264

- 23) "Exhibition of paintings by contemporary Spanish Artist". The Art Institute of Chicago, May 15 to July 20, 1913.
- 24) "Exposition de Peinture Espagnole Moderne" sous le haut patronage de la Municipalité parisienne. Cat. Official. Avril-Mai, 1919, pag. 20.
- 25) Cid Priego, C., op. cit.

BIOGRAFIA • SUMARIA

AGUSTIN L Hardy

- 1848 Nace A. Hardy en Madrid en 1848. Era hijo de D. -- Emilio Hardy, Suiza, fundador y propietario del -- Lestaurant Hardy (1). Estudió en la Escuela de Be llas Artes de S. Fernando, como discípulo de D. -- Carlos de Haes. Se dedicó casi totalmente al géne ro de paisaje, desarrollándolo mediante todas las técnicas, aunque logró más éxito como grabador, y en los trabajos a la acuarela o al pastel, que co mo pintor al óleo.
- 1876 Desde 1876 (2) se presentó asiduamente a las Exposi ciones nacionales, el primer cuadro que presentó -- era una temática todavía de gusto romántico, toma da directamente de Haes, el tema es un molino: "Mo lino en las cercanías de Luchon" (Francia), cuando Rosenthal habla del romanticismo y sus temas inclu ye este en el repertorio temático del paisaje ro-- mántico, eran restos del costumbrismo, inspirado -- en el paisaje holandés del S. XVII.
- 1878 L Hardy siguió muy de cerca los pasos de su maestro, incluso pintó en los mismos lugares, con él se afi ciona a la montaña, igual que Morera y Beruete, y en 1878 pinta un tema de los Pirineos que presentó a la Exposición Nacional, cuadro de enormes dimen siones (3) que fué adquirido por el Museo Nacional de Pintura y Escultura (4), y por el cual fué pre miado con tercera medalla en la Exposición Univer sal de 1878 (5).

- 1881 En 1881, siguiendo los gustos de su maestro por la luz del Norte, pinta una playa de Villerville (6) (Normandía), lugar donde pintasen Haes y Morera, - este último en 1886 recomendaba este lugar para la pintura.

En esta primera época es Lhardy un poco lamido, y carga de resabios románticos sus composiciones, p. e. en "Paisaje del Valle de Lozoya" (7), se describe un bosque con una cierta intención realista, -- que queda zanjada con los detalles ambientales y decorativos que allí coloca: unos palos semicaídos y entrecruzados se colocan a modo de puente sobre un arroyo, y unos pajarillos se posan, recargando demasiado el tema (8) (lámina I-Cat. nº).

- 1884 Desde 1884, un tema preferido por el pintor fue los árboles en flor, tema en el cual logró excelentes calidades, el nº 372 de la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año se tituló "Árboles en -- Flor" (9), el colorido y la claridad del motivo de luz a los cuadros de D. Agustín, todavía bastante cargados de asfaltos por aquel entonces. Para la inauguración del Ateneo en la calle del Prado, hizo un tema de paisaje histórico, al gusto de un -- Martín Rico o un Fortuny (9), fué este "La Torre de las Damas de Granada", lienzo que se adosó a la pared, frente a "La puerta de la Visagra de Toledo", que Beruete hiciese en idéntica ocasión.

- 1886 El afán decorativista, le lleva a pintar el tema -- de la caja de pintura y los pinceles, poniendo detrás un árbol florido y ramificado que ocupa todo el segundo plano, con un sentido orientalista de -- la decoración muy fuerte (10).

- 1887 De nuevo, en el año de 1887, se presentó a la Exposición Nacional (11). Presenta paisajes madrileños: La Moncloa, la Casa de Campo, El Botánico, siguiendo los temas nuevos que se desarrollan -- por aquellos años. Madrid era tema se inició en esos momentos, sobre todo sus alrededores, y Beruete fué el que más participó en difundir los paisajes de Madrid.
- 1888 Por aquellos años, Casto Plasencia formó una Colonia Artística en Muros de Pravia (Asturias), - donde en el verano iban D. Tomás García Sanpedro, Robles, Pla, Peña, Muños, Bertodano, Andrade, Romea, Campuzano, Rafael de la Torre, Perea, Alcantara, Polak y Lhardy, que formaban parte de la misma. (12).
- 1890 Desde entonces Lhardy se dedicó a pintar Asturias y sus árboles, así que de cuatro cuadros que envió a la Nacional, tres trataban tres clases de árboles: Pino, tamarindo y manzano (13).
- 1892 Asturias apareció de nuevo en sus cuadros de - 1892 (14).
- 1893 En 1893 acudió a la Exposición de Chicago, y en
1894 se dedicó intensamente al pastel, presentando, cuatro en el círculo de Bellas Artes (15), - uno de los cuales se reprodujo en "La Ilustración Española y Americana" (16), en el cual se ve que domina la técnica. Tanto el pastel como en la -- acuarela, producen efectos parecidos, que dan como resultado la luminosidad y vivacidad del tema,

a causa de que el fondo único y absoluto, el último plano, es lo blanco, el papel; mientras que el lienzo, aún sin imprimación, tiene que ser cubierto. No olvidemos que en la difusión y conocimiento de estas técnicas, y en especial de la acuarela, están los principios fundamentales del paisaje realista e impresionista (lám. Cat.nº).

- 1895 Lhardy, desde joven, se ocupa del negocio paterno, a la vez que pinta. Fué él quien inventó los, entonces célebres, "Diners Lhardy". En 1895(17), se presentó a la Exposición Nacional, siendo condecorado y en 1896 (18) a la del Círculo de Bellas Artes.
- 1897 En 1897 acudió a la Nacional (19), participó en la organizada por la Rev. "Blanco y Negro" a beneficio de los soldados de Cuba y Filipinas (20). Los temas son por estos años coincidentes con los de Beruete: Almendros en flor, Pinos en Cercedilla ... etc.
- 1899 Representando la "Primavera", se publicaron unos almendros en flor en la Rev. "Blanco y Negro" (21), con los que gana, en la Nacional de 1901, una medalla de segunda clase (22).
Se sigue presentando a las Nacionales, en 1899, - 1901, 1904 ... etc. hasta 1917 (23).
- 1900 En 1900 viaja y pinta por Galicia, y siguiendo -- los pasos de Beruete pinta vistas del Manzanares (24). otra de la técnicas preferidas por Lhardy -- fué el grabado, presentando uno, copia de un cua-

1904 dro de Haes, en la Exposición Nacional de 1904, - por el que obtiene medalla de segunda clase. Sus grabados forman parte de la colección de calcografía Nacional, con ejemplares de gran calidad. En esta técnica insiste más en las últimas exposiciones hasta 1915 (25)

Se dedicó a la pintura al fresco en alguna ocasión, haciendo uno para la casa-palacio de la Infanta - Isabel, en el Barrio de Arguelles.

1910 En la Exposición Internacional de Buenos Aires, - de 1910, obtuvo una medalla de bronce.

1917 Continúa trabajando hasta los últimos días, acudiendo a la Exposición de 1917, por última vez, -

1918 pues muere en 1918 (26).

NOTAS

270

- 1) Rev. "I.E.A.", 30-I-1887, pag. 67.
- 2) Cat. "Exp. Nacional de Bellas Artes" 1876.
- 3) Cat. "Exp. Nacional de Bellas Artes" 1878.
- 4) Inventario I. Museo nacional de Pintura y Escultura "Inventario de los cuadros adquiridos desde el día 6 de Marzo de 1856, pg. 235.
- 5) Cat. Exp. Universal de 1878, París.
- 6) Morera, J.: "Villerville", Rev. "I.E.A.", — 15-I-1886.
- 7) Cat. "Exp. Nacional de Bellas Artes", 1881.
- 8) Rev. "I.E.A.", 8-Julio-1881, pag. 9.
- 9) Ortega Munilla, J.: "Inauguración del Ateneo - en la calle del Prado", Rev. "La Ilustración - Artística", 1884, Madrid.
- 10) Rev. "I.E.A.", 8-I-1886.
- 11) Cat. Exp. Nacional de 1887.
- 12) "En recuerdo de Casto Plasencia", Rev. "A.E.", 1^{er} trimestre, 1943, pag. 27 ss ...

- 13) "Exp. Nacional de 1890", Cat. Oficial, Madrid.
- 14) "Exp. Nacional de 1892", Cat. Oficial, Madrid.
- 15) "IV Exp. Bial del Círculo de Bellas Artes",
Madrid - 5 - 1894.
- 16) Rev. "I.E.A.", 8-X-1894, pag. 204.
- 17) "Exp. Nacional 1895" cat. Ofic.
- 18) "V Exposición Bial del Círculo de Bellas Ar
tes", 1896.
- 19) "Exp. Nacional de 1897", Cat. oficial.
- 20) Rev. "Blanco y Negro", 13-III-1897.
- 21) Rev. "Blanco y Negro", 1899, n^a 451.
- 22) Exp. Nacional 1901, Cat. oficial.
- 23) V. los Catálogos de las Nacionales de estos años.
- 24) Exp. Extraordinaria del Círculo de Bellas Artes,
1903.
- 25) Alegre Nuñez, L.: "Catálogo Nacional de Calcogra
fía", Madrid, 1968.
- 26) Pantorba, B.: "El paisaje y los paisajistas es
pañoles", 1943, Madrid.

C A T A L O G O

HAES:CATALOGO DE SU OBRA SEGUN SU ESCENARIO.- (1)
ESPAÑA:

ANDALUCIA:

- 4.- "Un país recuerdo de Andalucía?costa del Mediterra-
 neo junto a Torremolinos"

1,10 x 1,62

1860

Procede del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Inventario de los cuadros adquiridos desde el día 6 de Marzo de 1856, pag. 33., n.º 66: "Adquirido por R.O. del 20 de Diciembre de 1860 en la cantidad de 20.000 reales. Cedido a la escuela de Bellas Artes de S. Eloy de Salamanca por R.O. 23 de Septiembre de 1896. En 1910 aparece localizado en el Museo Nacional de Arte Moderno, según la bibliografía manejada y referida más adelante.

"Exp. Nacional de 1860", n.º 119.- Exp. "Un siglo de Arte español" (1856-1956), n.º 145.-

Bibliografía:

"Cat. del Museo Nacional" Cruzada Villaamil., Galería de Cuadros Contemporáneos pertenecientes al... n.º 66. Madrid, 1865.- Rev. "L'Art Flamand et hollandais", 15-VIII-1910: "Charles de Haes", por Paul Lafond, págs. 65-67.- "Aportaciones para una monografía de pintor Carlos de Haes" por C. Cid Priego. Instituto de Estudios Ilerdenses, 1955, pág. 19.-

Representa la primera época de Haes, una técnica du-

- (1) Por necesidades de última hora he debido ^{intercalar} ~~añadir~~ algún número más de cuadros. Con el fin de ~~no~~ ^{evitar} rehacer el catálogo, he repetido el n.º anterior con letras.-

ra ,con empleo de los asfaltos para conseguir las transparencias;desde el punto de vista de la composicion inicia ya la utilizacion de pantallas para sugerir la distancia al fondo la profundidad,esto quiere decir que unos planos estan muy en sombra y otros muy iluminados,normalmente los primeros en sombra y los segundos con luz,como aquí;en esta primera etapa de su obra aparecen figuras,definibles en sus vestidos y atuendos,dentro de una narrativa costumbrista en unas ocasiones y bucólica en otras,aquí aparece un hombre sobre un animal y con un perro;la mitad del lienzo está ocupado por el cielo.-

LAMINA 1(fig.1).-

2.-"Despeñaperro".-

20 x 40 cms.-

Etiqueta:"H.A.H./7389.-

Museo Provincial de Huelva.-

Depósito del H.N...H.-Procede de la sala Haes nº.H.136 en el inventario de aquel Museo.-

Cat.prov.1900,H.A.H.nº.296.-

La vision es más bien panorámica pues las dimensiones de árboles,montañas o casas son pequeños,alejándose del colosalismo tan característico en él.Ilanura con árboles y casasen los primeros planos y montañas al fondo.-

LAMINA 2(fig.2).-

3, a "Paisaje. Vista en el Guadalquivir. Málaga".-

1862

Exp. Nac. 1862, nº. 131.-

Cat. Exp. Nac. 1862.-

3, b -"Torremolinos (Málaga)".-

0,50 x 0,41

Museo de Bellas Artes de Zaragoza.-

"Cat. M. Bellas Artes", Zaragoza, 1964, por A. Beltrán, nº. CI.-

ARAGON:

4. "Un valle (Monasterio de Piedra)".-

O/carton.-

28 x 39 cms.-

Museo de Arte Jaime Morera. Lérida.-

Legado de D. Jaime Morera (1924).-

Exp. monográfica, 1949, Lérida, nº. 47.-

Exp. monográfica, Madrid, 1956.-

Bibliografía:

Cid Priego, C., "Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes", relación de las obras del pintor en el Museo Morera de Lérida. nº. 23, pág. 82.-

"Cat. del Museo de Arte Jaime Morera de Lérida", 1975, nº. 15, pág. 53.-

Los dos tercios de la tela están ocupados por el valle, compuesto desde el primer plano hasta el fondo por pantallas de luz y sombra, muy contrastadas; el primer plano a la izquierda está iluminado y representa un detalle parcial, una visión limitada, un plano cortado, recurso que repetirá en muchas ocasiones y que de hecho lo heredará el mismo Beruete. Un tercio de la composición lo ocupa el cielo.-

LATINA 2 (fig. 1).-

5.-"Arroyo(Monasterio de Piedra)".-

Oleo/carton pegado en madera.-

26 x 36 cms.-

Museo de Arte Jaime Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

Exp.mon.1949,nº.25.Lérida.-

Bibliografía:

Cid Priego,C.,Relacion de los cuadros de Maes en el Museo de Lérida,nº.28.pág.83.-

Cat.Museo Morera.,1975,nº.31,pág.55.-

El rincón elegido es muy de gusto romántico:umbrío,húmedo y caracterizado por un pequeño torrenteque sugiere fuerza,imagen que se refuerza con el tronco atravesado y caído sobre el agua.Esta imagen de fuerza ha de cambiar en la pintura de paisaje de Beruete,pero la idea ha de permanecer trasladandose a un tipo de composición y lugar diferentes.-

LAMINA 2(fig.2).-

6.- "Arboleda, (Monasterio de Piedra)".-

25 x 36 cms.-

Etiqueta ang. inf. decho: "M.A.M. 7 8".-

Museo Provincial de Huelva.-

Procede del M. Nacional de Arte Moderno de Madrid, en calidad de depósito.-

La vision del bosque y la arboleda está más dentro de la vision del naturalismo de Barbizon, aunque sigue usando una técnica muy dura.-

LANINA 3 (fig. 1).-

7.- "Tajo Colorado, Rio Piedra, Aragon".-

41 x 32 cms.-

Fdo.

Museo Provincial de Bellas Artes de Granada.-

Procede del M.N.A.M. en calidad de depósito, figura en el antiguo inventario con el nº. M. 3.-

Bibliografía:

Cat. Provisional. Museo de Arte Moderno. 2ª edición, Madrid, 1900, nº. 165.- "Museo Provincial de Bellas Artes de Granada". Breve Guía provisional, Granada, 1956, nº. 16 (sola IX).
Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes s.-

8.- "Patio del Monasterio de Piedra".-

35 x 32 cms.-

Museo provincial de Bellas Artes de Granada.-

"Museo provincial de Bellas Artes de Granada". Guía provisional. Sala 12, nº. 18. 1958.-

9.- "Miradores del Monasterio de Piedra"

30 x 40 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 55.-

10.- "Gallinero (Monasterio de Piedra)"

22 37 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Exp. Mon. 1899, nº. 121. Madrid.-

Cat. Museo Morera. 1975, nº. 16.-

11.- "Argudiles, (Monasterio de Piedra)".-

30 x 40 cms.-

Museo de Arte Moderno J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Estuvo en la sala Haas del M.B.A.M. con el nº. 98 en el inventario, desecha esta sala los donantes dispusieron de sus respectivos lotes, entonces Morera donó los suyos al Museo de Lérida en el año 1924.-

Exp. Non. 1899, nº. 98, Madrid.-

Cat. Prov. Museo de Arte Moderno, 2ª edicion, 1900, nº. 200.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 54.-

12.- "Cercanías del Monasterio de Piedra".-

19 x 26 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.

Estuvo en la sala Haas del M.B.A.M., nº. 171 en el inventario.-

Exp. Non. 1899, nº. 28(?).-

Cat. Prov. B.A.M. 1900, nº. 334.- Cat. Museo Morera, 1975, nº. 71.-

13.- "Atardecer. Monasterio de Piedra".-

30 x 30 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 62.-

14.- "Arroyo (Monasterio de Piedra)".-

20 x 40 cms.-

Museo J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Exp. Mon. 1899, nº. 116. Madrid.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 5.-

15.- "Cercanías del Monasterio de Piedra".-

29 x 32 cms.-

Museo J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 13.-

16.- "Monasterio de Piedra".-

41 x 32 cms.-

Museo J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 33.-

281 -3

17 "Paisaje.Vista en Piedra".-

1862

Exp.Nac.1862,nº.129.-

Cat.Exp.Nacional de 1862.-

18 "Vista tomada en las cercanías del Monasterio de
Piedra(Aragon)".-

1858

Exp.Nac.1858,nº.69.-

Cat.Exp.Nacional,1858.-

19A "Vista tomada desde el mismo Monasterio".-
1858

Exp.Nac.1858,nº.70(Propiedad de D.J.L.).-

Cat.Exp.Nacional,1858.-

19B. "Paisaje(Monasterio de Piedra)".-

0,41 x 0,26.-

Museo de B.A. de Zaragoza.-

"Cat/Museo Bellas Artes",Zaragoza,1964,por A. Beltran,
nº.XCVII.-

282 74

20.- "Cercanías del Monasterio de Piedra".-

28 x 25 cms.-

O/papel sobre lienzo.-

Etiqueta:M.A.M./772 ang.inf.izdo.-

Al dorso:"Cercanías del Monasterio de Piedra(Aragon)"

Museo del Prado:s.XIX(Casom del Buen Retiro).-

Procede del Museo Español de Arte Contemporáneo(M.E.
A.C.),III-1973.-

"Exp.Los estudios de paisaje de Carlos de Haes"II-1971.
cat.nº.191(4).-

21.- "Huévalos, Zaragoza".-

O/carton.-

33 x 59 cms.-

Etiqueta:M.A.M.865,ang,inf.decho.-

Museo Provincial de Huelva.-

Procede del M.N.A.M.(sala Haes)con el nº.M.59 en el in-
ventario,donativo de los discípulos del autor.-

Cat.Prov.M.A.M.1900,nº.221.-

En un primer plano iluminado y situado a la izquierda se
coloca un muro en diagonalque da profundidad a la composi-
cion,recurso muy utilizado por Haes.Los planos interme-
dios actuan como pantalla en sombra recortada contra un
cielo claro.-

LAMINA 3(fig.2).-

22.- "Jaraba (Aragon)".-

39 x 61 cms.-

Museo Provincial de Lugo.-

Procede del Museo Nacional de Arte Moderno, (sala Haes), nº. H. 105 en el inventario. En depósito indefinido por el R. N. A. M. 20-IV-1935. nº. 770 del Inventario general del Museo de Lugo.-

Cat. prov. H. A. M. 1900, nº. 367.- "Cat. de Pintura". Museo Provincial de Lugo, por la Victoria Carballo Calero, nº. 107, pág. 77.-

El interés por la Geografía científica, por la geología, comienza a hacerse visible en los lugares elegidos por Haes en muchas ocasiones, elige lugares con formaciones naturales curiosas, como en este caso que se centra en el curioso paisaje de Jaraba de Aragon, lugar donde pinta una temporada.-

LEMBRA 4 (fig. 1).-

23.- "Huévalos (Aragon)".-

39 x 64 cms.-

Museo Municipal de S. Telmo, San Sebastian.-

Procede del R. N. A. M. (sala Haes), nº. H. 149, en el inventario.-

Cat. Prov. 1900, H. A. M. nº. 311.-

284

24. "Paisaje aragonés".-

28 x 47 cms.-

O/tela.-

Etiqueta: "M.A.I./7609".-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Procede del M.A.A.M. en calidad de Depósito, Madrid, 1962.-

Inventariado en el Museo de Barcelona con el nº. 8609.-

Los dos tercios de la tela ocupados por un cielo muy efectista de marcado gusto romántico.

LAMINA 4 (fig. 2).-

25. "Puente de sol (Aragón)".-

17 x 30 cms.-

O/papel sobre cartón.-

Al dorso: "Puente de sol (Aragón)".-

Museo del Prado: s. XIX (Cason del Buen Retiro).-

Procede M.E.A.C. III-1975, (sala Haes), nº. inventario, H. 93 donativo de los discípulos del autor.-

"Exp. Los estudios de ..." II-1971, nº. 213 (25).-

Cat. prov. 1900, M.A.A.M. nº. 255.-

La utilización del muro o la cerca para dividir el primer plano del fondo se repite en la obra de Haes.-

LAMINA.- 5 (fig. 1).-

285

26. "Un corral, Aragon".-

22 x 40 cms.-

O/papel sobre lienzo.-

Al dorso: "Un corral Aragon".-

Etiqueta: "M.A.M./666 sobre etiqueta(ang.inf.dcho).-

Museo del Prado:s.XIX(Cason d el Buen Retiro).-

Procede del M.E.A.C.III-1973,(sala Haes),nº de inventario H.64.-

Exp."Los estudios de..."II-1971,nº.19.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.226.-

Un camino abre la profundidad,marcada por las pantallas de sombra or adas por los árboles y por la línea diagonal de esa cerca baja semiderruida.-

27. LAMINA.- 5(fig.2).-

27. "La vega de Buévalos(Aragon)".-

27 x 39 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.12.-

18.-"Montañas(Aragon)".-

30 x 45 cms.-

O/papel sobre lienzo.-

Etiqueta:"I.I.II./772".-

Al dorso sobre el marco en lápiz azul:"Montañas(Aragon)".-

Museo del Irado:s.XIX(Cason del Buen Retiro).-

Estuvo en la sala dees del M.E.A.R.,nº.H.170 en el inventario.-

"Exp.Los estudion..."II-1971.n .129(11).-"Exp.La época de la Restauracion".nº.741.-

Cat.Prov.H.a.I.1966,nº.332.-

24.-"Lavadero(Aragon)".-

29 x 39 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.48.-

30.- "Barcha de los alrededores de Sarago de Aragón".-

24 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.

Procede del M.N.A.H. (Sala Haes), nº. H. 46 en el Inventario.-

Exp. Mon. 1899, nº. 44.-

Cat. prov. 1900, M. A. H. nº. 208.- Cat. Museo Morera, 1975, nº. 44.-

34.- "Fuente en construcción (Aragón)".-

30 x 40 cms.-

6/cartón sobre madera.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Exp. Mon. 1949, nº. 19.-

Relacion... Cid Priego, nº. 39.- Cat. Museo Morera, 1975, nº. 42.

El paisaje o la naturaleza como expresión de un ciclo autónomo se rompe con la descripción de las acciones de los hombres que los cambian con sus construcciones. Frente a los edificios del pasado o el paisaje histórico aquí se narra el presente histórico.-

LATINA.- 6.-

ASTURIAS

32.- "Rocas (Puerto de Pajares)".-

32 x 41 cms.-

C/carton sobre madera.-

Museo de Arte J. Morera. Iérida.-

Legado J. Morera.-

Estuvo B.H.A.B. (sala Haen) n.º inventario H.111.-

Exn. mon. 1940, n.º 65.-

Cat. prov. 1960, B.H.A.B. n.º 275.- Relacion... Cid Priego, n.º

10.- Cat. Museo Morera, 1975, n.º 66.-

En primer plano y ocupando casi la mitad del cuadro
una gran roca; abajo en la parte derecha del cuadro
las montañas.-

I.H.B.- 7

33.- "Paisaje. Puerto de Pajares". Vallada.-

30 x 40 cms.-

C/carton

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Depósito B.H.A.B. de Madrid, 1932.- H.º de inventario en
Barcelona: 8612.-

34-"Paisaje (Asturias)".-

33 x 44 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 61.-

35-"Arroyo, Asturias".-

29 x 38 cms.-

Museo de Arte J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 62.-

36-"Puerto de Pajares".-

17 x 42 cms.-

O/papel sobre carton.-

Etiqueta: "M.A.M./694".-

Al dorso: "Puerto de Pajares".-

Museo del Prado: s. XIX. Cason del Buen Retiro.-

Procede del M.E.A.C. III-1973. ~~Estuvo~~ M.A.M. (sala Haes) nº. H. 92 en el inventario.-

Exp. "Los estudios de ..." nº. 211.-

Cat. prov. 1900, n.º. H. nº. 254.-

290

37.- "Montañas del Puerto de Pajares".-

20 x 33 cms.-

O/tabla.-

Museo Municipal de Vigo.(Castrelos).-

Depósito del M.N.A.P. de Madrid el 8-11-1935, según consta en el fichero de depósitos de este Museo.-

"Cat.del Museo Municipal de Vigo.Palacio y parque de Quiñones de León,sala VII,nº.101.-

Forma parte de un panel de tron, está en la parte superior, al primer plano muy próximo al espectador y la montaña o pico, protagonista de la composición, en segundo plano al fondo, entre nubes y recortándose contra el cielo.-

LANINA.-. 2(fig.1).-

38.- "Montañas de Asturias".-

1,66 x 1,21 mts.-

1872

Museo de Arte Moderno de Barcelona, Palacio de la Ciudadela.-

Procede de las dependencias municipales. Adquirido por 2.000 pts al autor antes de la creación del Museo. Depósito Diputación. Inventariado, nº. 11.021.-

Muy romántico en su expresividad: grandiosidad; indefinición en el fondo con las montañas entre nubes al fondo.- y un árbol desnudo en los primeros términos.-

LANINA 3(fig.2).-

39.-"Camino de las montañas(Asturias)".-

33,5 cms x 39,5 mts.-

O/lienzo sobre tabla.-

Museo provincial de Cádiz.-

Depósito del M.N.A.M.,1924.Procede de la sala Haes de aquel Museo,nº.H.31 en el inventario.-

Cat.prov.1900,H.A.M.nº.193.-"Museo Provincial de Cádiz".Guía de los Museos de España.XVIII.,por C.Peman y Pemartin,Madrid,1964.nº.276.-

Paisaje rocoso con árboles ,muy contrastado de sombras y luces; el cielo solo se divide entre las copas de los árboles.-

LAMINA.- 9

29460

40.- "Picos de Europa".-

31 x 40 cms.-

O/carton sobre madera.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

ENuevo M.N.A.².(sala Haes)H.34 en el inventario,
donativo de D.J.Morera.-

Exp.mon.1899,nº.2.-"Exp.mon.1949,nº.63.-

Cat1prov.1900,H. .H.nº.196.-Relacion...Cid Priego,
nº.9,18m.II,1956.-Cat.Museo Morera,1975,nº.59.-

Dentro de los lugares de montaña que más frecuentó se encuentran los Picos de Europa donde pintó en varias ocasiones, prefiriendo los paisajes del norte de España. En esta composición se sitúa al espectador en un punto de vista alto, diviseándose más abajo los valles y picos; en primer plano, a la derecha unas rocas se inclinan oblicuamente recortándose contra el cielo, como en otras muchas ocasiones que consigue el mismo efecto con árboles.-

LAMINA 10

41.- "Canal de Mancorbo en los Picos de Europa".-

1,675 x 1,23 mts.-

Fdo.

"T.432" en el lienzo ang. inf. de Mo.-

1876

Museo del Prado: s. XIX, Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C. III-1973.- Legado del M.N.A.M. nº. H.357 en aquel inventario.- Había sido adquirido por el Estado y había pasado al Museo del Prado por O. del 4-V-1978, así consta en el "Inventario de los cuadros adquiridos desde el día 6-III-1856 en El Museo Nacional de Pintura y Escultura" pág. 221: "Figuró en la última exposición de 1876 y lo adquirió el gobierno de S.M. el 10 de Agosto de 1876 en la cantidad de 3.400 pts".- Consta en el nuevo Inventario del Cason así: Inv. P. 1971/255.-

Exposición Nacional de Bellas Artes, 1876, nº. 180.-
Exp. "Pintura española en Londres", 1920, nº. 329.- "Exp. de Arte español" Museo Nacional de Tokyo, 1970. Kyoto.-

Cat. prov. M.A.M. 1899, nº. 152.- Cat. prov. 1900, M.A.M. nº. 345.-

El formato alargado refuerza la sensación de pequeñez del espectador ante la grandiosidad de la montaña; para mejor lograr este efecto se sitúa al espectador en el punto más bajo del panorama. La grandilocuencia nos habla de fuertes reminiscencias románticas. La composición por pantallas de luz y sombra es utilizada por Haes también en estos temas de montaña: primer plano en sombra y fondo iluminado.-

42.- "La canal de Encorbo en los Picos de Europa"(Boceto).-

33,5 x 23 cms.-O/tabla.-

1874.-

Col.D.S.Corrál, Madrid.-.

Boceto para el cuadro de la Exposición Nacional de 1876, anteriormente referido, en él no están todavía los árboles colocados luego a la izquierda, y es mucho más suelto de técnica no habiendo en él recomposiciones del natural.-

LAMINA.- 12

43.- "Picos de Europa".-

33 x 41 cms.-

O/lienzo sobre tabla.-

Museo Provincial de Cádiz.-

Depósito del M.N.A.H. Madrid, 1924.-

"Museo Provincial de Cádiz", Guía de los Museos de España, XVIII., por C. Peman y Pemartin, nº. 277, Madrid, 1964.-

Asomos rocosos de la cordillera proyectando enormes pantallas de sombra.-

LAMINA 13

44.-"Picos de Europa".-

34 x 44 cms.-

Etiqueta: "M.A.M./663".-

Museo Provincial de Huelva.-

Depósito del M.N.A.M., 24-XII-1931.-Procede de la sala Haes, nº.H .61.-

Cat. prov. 1900, nº. 223(?).-

Un pequeño desfiladero en primer plano, entre formaciones rocosas; de nuevo se divide el espacio por zonas muy marcadas de luz y sombra, triangulizando la composición en este caso.-

LAMINA 14(fig.1).-

45.-"Nieblas". Picos de Europa.-

39 x 61 cms.-

Museo Municipal de S.Telmo. San Sebastian.-

Procede M.N.A.M. (sala Haes) nº.H. 147.-

Cat. prov. 1900, M.A.M. nº. 309.-

46.- "Pedriza(Picos de Europa)".-

15 x 40 cms.-

Museo de Bellas Artes, Salamanca.-

Procede del M.N.A.M. en calidad de depósito, (sala Haes) nº. H .16 en el inventario.-

Cat. prov. 1900, MNA.M. nº. 178.- "Museo de Bellas Artes Salamanca" por A. Gallego de Miguel, sala VIII, nº. 153

47.- "Troncos de árboles(Picos de Europa)".-

40 x 31 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 10.-

48.- "Picos de Europa(presa)".-

31 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 62.-

49.- "Picos de Europa".-

31 x 40 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 56.-

50. "Picos de Europa (fondo de un valle)".-
31 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 51.-

51. "En las cumbres (Picos de Europa)".-
30 x 40 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 49.-

52. "Grupo de Robles. Picos de Europa".-
41 x 32 cms.-

Etiqueta: "M.A.M./nº. ilegible".-

Al dorso: "Grupo de robles. Picos de Europa".-

Museo del Prado: s. XIX. Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C. III-1973.- Legado M.N.A.H. (sala Haes)
nº. H. 173.-

Exp. "Los estudios..." nº. 203.-

Cat. prov. 1900, M.A.H. nº. 335.-

297

53. "Picos de Europa".-

17 x 42 cms.-

O/papel sobre carton.-

Al dorso: "Picos de Europa", sobre el marco.-

Museo del Prado: s.XIX, Cason del Buen Retiro.-

Procede E.E.A.C.III-1973.-

Exp. "Los estudios..." n.º. 210.-

"Cumbres de los Picos de Europa".-

0,41 x 0,52 .-

Museo de Bellas Artes de Zaragoza.-

"Cat. Museo de B.A.", Zaragoza, por A. Beltran, n.º. CII.-

BALEARES

54.- "Pin r, Mallorca".-

15 x 21 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Legado J. Morera.-

Estuvo en M.N.A.M. (sala Haes) nº. H. 164 en el inventario.-

Exp. mon. 1899, nº. 29.-

Cat. prov. 1900, M.N.A.M. nº. 326.- Cat. Museo Morera, 1975, nº.

43.-

55.- "Una noria, Mallorca".-

13 x 20 cms.-

Museo de Arte J. Morera.-

Legado J. Morera.-

Estuvo en M.N.A.M. (sala Haes) nº. H. 168 en el inventario.-

Exp. mon. 1899, nº. 34.-

Cat. prov. 1900, M.N.A.M. nº. 330.- Cat. Museo Morera, 1975, nº.

41.-

56.-"Un lazareto(Mallorca)".-

15 x 22 cms.-

O/tabla.-

Museo del Prado:S.XIX.Cason del Buen Retiro.-

Procede del H.N.A.C.III-1973.- Estuvo en M.N.A.H.
(sala Haes)nº.H.107 en el inventario.-

Exp."Los estudios de..."II-1971,nº.215(27).-

Cat.prov.1900,H.A.H.nº.269.-

300

CATALUÑA

54.- "Desembocadura del Llobregat".-

39,5 x 61,5 cms.-

Museo Municipal de S. Telmo. San Sebastián.-

Procede del E.R.A.H. (Sala Haes) nº. H. 30 en el inventario.-

Cat. prov. 1900, H. A. H. nº. 902.- en el inventario.

53.- "Marino, Costa Brava".-

37 x 59 cms.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Depósito del M. N. A. H. de Madrid, ingresó en 1932.- nº. 8605 en el inventario de Barcelona. 2

MADRID

59.-"Ribera del Manzanares".-

69 x 100 cms.-

1854

Real Academia de Bellas Artes de S.Fernando.Madrid.-

Tormo,pág.50.-Cat.1969,pág.63.-Labrada,F.,1965.nº.762.-

Pérez Sanchez,A.E.,1964,nº.762.-

Tela de grandes proporciones:el río en primer término con unos pescadores,un puentecillo en segundo término ,tras el los árboles frondosos.El palacio de Oriente al fondo y un amplio cielo con nubes.Muy cuidado en su técnica,pertenece a la primera época.-

LAMINA 15

60.-"Paisaje en la sierra".-

55 x 94 cms.-

Museo Provincial de Pontevedra.-

Procede de la col.de D.José Fernandez López,depósito el 20-I-1961.Nº de entrada:3935.-

Elige el amanecer porque se presta a unos tonos rosicler cargados de lirismo,muy a tono con el romanticismo,heredero en este caso de Lorena y Salvator Rosa,pero olvidando las referencias históricas.Situa la línea del horizonte bajo con la sierra,línea que rompe los árboles a la izquierda.-

LAMINA.- 14(fig.2).-

61.-"Paisaje del Escorial".-

30 x 46 cms.-

Fdo.

Museo Provincial de Pontevedra.-

Procede de la col.de D.Victor Dominguez Borrajo, donado el 26-I-61.-NR de entrada:3971.-

Paisaje muy realista, dentro del gusto corotiano; un camino parte del centro de la tela hacia el fondo; el espectador se situa en un punto de vista bajo.

LAMINA.-16(fig.1)

62.-"Vista del Guadarrama con la Maliciosa".-

28 x 42,5 cms.-

1888(aproximadamente).-

O/carton

Col.Santiago Corral,Madrid.-

Haes hizo excursiones por gran parte de España para pintar al aire libre, él fue quien difundió la temática de alta montaña dentro de la temática de paisaje, aunque ya antes Martin Rico fuera al Guadarrama. La preocupación por la Geografía se hacen ya patentes en Haes.

LAMINA 16(fig.2).-

303

63.-"Paisaje del Guadarrama con pico en granito".-

24 x 38 cms.-

Col.D.Santiago Corral.Madrid.-

De nuevo el Guadarrama como tema,insistiendo en la descripción de sus formaciones geológicas curiosas.-

LAMINA.- 17

64.-"Desfiladero de La Hermida en calizas".-

39 x 32.-

Col.D.Santiago Corral.-

El tema es el mismo,pero abundan los planos próximos, mientras que sobre todo el primero es más bien un panorama amplio este enfoca de cerca las formaciones calizas

LAMINA 18

65.-"Robles en la sierra".-

35,5 x 27

O/tabla.-

Fdo.

Col.D.Santiago Corral.-

El espectador se situa en un punto de vista bajo,aproximádole mucho el primer plano;el segundo plano con los robles ,a través de las copas se ve el cielo.-

LAMINA.- 19

66 "Quebradura en el Pardo".-

23 x 43 cms.-

O/carton.-

Fdo.

Col D.Santiago Corral.-

En un plano muy próximo los matorrales, inmediatamente la quebradura y tras él un horizonte muy distante.

LAHINA.- 20(fig.1)

67 "Paísaje en el Lozoya(Bocoto)".-

20 x 35,5 cms.-

O/carton.-

1862.-

Col.D.S.Corral.-

El río cruza diagonalmente el cuadro, con los árboles en sus orillas, una de las copas de estos sobrepasa la línea del horizonte recortándose contra el cielo.-

LAHINA.- 20(fig.2)

68 "Estudio pintado en S.Martin de Valdeiglesias".-

28 x 23 cms.-

1856.-

Museo de Arte J.Norera, I.Érida.-

Cat.Museo Norera, 1975.nº.40.-

69.- "Paisaje de S. Martin".-

29 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérda.-

Relacion... Cid Priego, nº. 6.- Cat. Museo Morera, 1975,
nº. 11.-

70.- "El Escorial".-

28,5 x 42,5.-

Col. D. José Fernandez López.-

Estuvo depositado en el Museo de Pontevedra. Nº de en-
trada en el Museo: 3999, le fue devuelto.-

71.- "Puerta de Hierro (Madrid)".-

40 x 35 cms.-

Museo de Bellas Artes de Salamanca.-

Procede M.N.A.M. (sala Haes) nº. H. 13.-

"Museo de Bellas Artes. Salamanca" por Amelia Gallego
de Miguel, 1975. sala VIII, nº. 150. págs. 61-62.-

72.- "Paisaje. Vista en el Lereya".-

0,97 x 1,65 mts.-
1862

Exp. Nac. 1862, nº. 130ª Primera medalla.-

Adquirido por el Museo Nacional de Pintura y Escultura
(Inv... desde el 6-V-1856, pág. 50) en la cantidad de 6.000
rs., Pasó al Museo del Prado en 1878. Pasó al M.N.A.M.-
Cruzada Villamil, Cat. M.N., 1865, Galería de cuadros Con-
temporáneos, pág. XXI, nº. 100.-

73 "Lago de la casa de Campo".-
40 x 35 cms.-

Museo de Bellas Artes.Salamanca.-

Procede M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.12 en el inventario.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.174.-

"Museo de Bellas Artes.Salamanca"por Amelia Gallego
de Miguel,salaVIII,nº.149,1975.págs.61-62.-

74 "Cercanías de Madrid".-
32 x 42 cms.-

Museo Provincial de Cádiz.-

Depósito del M.N.A.M. Madrid~~Exposición Internacional de 1929~~

Procede del M.N.A.M.(sala Haes)nºH.32 en el inven-
tario.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.194.-"Museo Provincial de Cádiz".
Guía de los Museos de España.XVIII...por G.Pe-
man y Pemartin.Madrid,1964.nº.274,págs.197-198.-

75 "Otoño(Madrid)".-
34 x 47 cms.-

Museo de Arte J.Morera.-

Exp.mon.1899,nº.144.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.1.-

76 "Horia abandonada(alrededores de Madrid)".-
30 x 40 cms.-

Museo de Arte J.Morera.-

Legado J.Morera.-

Estuvo M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.117 en el inventario.-

Exp.mon.1899nº.160.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.279.-Relacion...Cid Priego,nº.3.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.25.-

77 "Unos desmontes(cercanías de Madrid)".-
28 x 40 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

Estuvo M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.118.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.280.-Relacion...Cid Priego,nº.1.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.30.-

77,8 "Paisaje,cercanías de Madrid".-
2,20 x 1,70

Decanato de Geografía Historia.Santiago de Compostela.-

Estuvo en el Museo Nacional de Pint.y Esc.(Inv...desde 1856,
nº.458.-Pasó al Museo del Prado p.o.4-VI-1878.-Pasó a la So-
ciedad Económica de Amigos del País.-Hoy en el Decanato.-

8

300-74

78.- "Encinas(Casa de Campo)".-

18 x 26 cms.-

O/papel sobre lienzo.-

"Encinas(casa de campo)en el bastidor en lápiz azul.-

Museo del Prado:s.XIX,Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C.III-1975.-~~Exhibicion~~ M.N.A.H.(sala
Haas)nº.H.180,donacion de los discípulos del autor.-

Exp"Los estudios de..."II-1971.nº.192(4).-

Cat.prov.M.A.M.1900,nº.342.-

79 "Camino de Getafe,Madrid".-

34 x 37 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Relacion...Cid Priego,nº.4.-Cat.Museo Morera,1975,
nº.58.-

80 "Desmante en la montaña del Principe Pio(Madrid)".-

26 x 35 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Relacion...Cid Priego,nº.2.-Cat.Museo Morera,1975,
nº.47.-

SANTANDER

81 "Paisaje.S.Vicente de la Barquera".-

32 x 41 cms.-

Etiqueta:"M.A.N./664".-

Museo Provincial de Huelva.-

Depósito del M.N.A.N. de Madrid el 22-XII-1931. Constan estos depósitos y otros en una relación informal existente en el Museo de Huelva, donde fueron depositados ocho paisajes de Haes, cuatro en cada panel que fueron separados. Este como los demás procedían de la sala Haes y tenía el n.º M.63 en el inventario.-

Cat. prov. 1900, M.A.N. n.º 224.-

Arboles y una ermita a la orilla del mar.-

LAMINA.- 21(fig.1).-

82 "San Vicente de la Barquera".-

A 33 x 43 cms.-

Etiqueta:"M.A.N./662".-

Museo Provincial de Huelva.-

Depósito del M.N.A.N. de Madrid, formando parte del conjunto arriba mencionado.-

82, B. - "S. Vicente de la Barquera".-

0,41 x 0,34.-

Museo de Bellas Artes de Zaragoza.-

"Cat. M. B. A." Zaragoza, 1964, por A. Beltran, nº. XCVI.-

REGION VALENCIANA

83 "Un bosque de palmeras, Elche".-

18 x 41 cms.-

O/table.-

Al dorso: "Un bosque de palmeras, Elche".-

Museo del Prado: s. XIX. Cason del Buen Retiro.-

Procede del H.E.A.C. III-1973. Legado del H.N.A.M.
(sala Haes), inventario nº H.89.-

Exp. "Los estudios de..." II-1971. nº. 209.-

Cat. prov. H.A.M. 1900, nº. 251.-

84 "Palmeras de Elche".-

15 x 41 cms.-

O/papel sobre carton.-

Sello: "H.A.M./668".-

Al dorso: "Palmeras de Elche".-

Museo del Prado: s. XIX. Cason del Buen Retiro.-

Procede del H.E.A.C. III-1973. Legado del H.N.A.M.
(sala Haes) nº. H.66 en el inventario.-

Exp. "Los estudios de..." II-1971. nº. 212.-

Cat. prov. 1900. H.A.M. nº. 212.-

- 85 "Puesta de sol"(Elche).-
18 x 26 cms.-O/papel sobre lienzo.-
Etiqueta:"M.A.M./771".-

Museo del Prado:s.XIX.Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C.III-1973.-Estuvo en M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.169 en el inventario.-

Exp."Los estudios de..."II-1971.nº.93(5).-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.331.-

- 86 "Una alquería,Elche".-
32 x 40 cms.-
Al dorso:"Una alquería Elche".-
Etiqueta:"M.A.M./735".-

Museo Provincial de Huelva.-

Depósito del M.N.A.M.Procede de la sala Haes,nº.H.133
en el inventario.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.295.-

Un camino atraviesa la llanura,partiendo del ángulo izquierdo del cuadro,a la derecha de este está el primer plano más próximo del cuadro,a la izquierda está la alquería rodeada de palmeras.-

LAMINA 21(fig.2)

77. "Palmeras (Elche)".-

12 x 40 cms.-

C/tabla.-

Museo Municipal de Vigo.(Castrelos).-

Depósito del M.N.A.M.de Madrid el 8-11-1948.-

"Catálogo del Museo Municipal de Vigo.Palacio y Parque de Quiñones de Leon(Castrelos).Vigo,1937,sala VII, nº.103.-

Paisaje de formato muy apaisado,reforzado ello por una línea del horizonte muy baja,en ella resalta las palmeras y alguna casa que se recorta contra el cielo.-

LANINA.-22(fig.1)

78. "Orillas del Vinalopó"Elche.-

27 x 40 cms.-

Etiqueta:"M.A.M./736".-

Museo Provincial de Huelva.-

Depósito del M.N.A.M.Procede de la sala Haas,con el nº.N.134 en el inventario.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.296.-

Rio rodeado de quebraduras altas y rocosas.

LANINA.- 22(fig.2)

89.- "Paisaje levantino".-

27 x 38 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 3.-

90 "Paisaje. Vista en un barranco".-

Exp. Nac. 1862, nº. 133.-

Cat. Exp. Nac. 1862.-

VASCONGADAS Y NAVARRA.-

91. "Robles de Alsasua".-

33 x 41 cms.-

O/papel sobre tela.-

Etiqueta: "M.A.M./706".-

Al dorso: "Robledal".-

Museo del Prado: s.XIX (Cason del Buen Retiro).-

Estuvo en la Sala Haes del M.N.A.M.nº.104 en el inventario.-

Exp. "Los estudios..." II-1971, nº.218.- Exp. "Pintura española del s.XIX". Fundación Gulbenkian. Lisboa. O.N.2-V-1974, nº.35.-

Cat. prov. M.A.M.nº.266.-

Rincon sombrío y tupido en el bosque, muy caracterizado por la fisionomía nudosa de los árboles.-

LANINA.- 23

92. "Paisaje vasco (Alsasua)".-

O/tabla.-

31 x 39 cms.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Depósito del Museo Nacional de Arte Moderno. Madrid, 1932.-
nº.8601 en el inventario de Barcelona.-

93.- "La peña de Alsasua".-

35 x 41 cms.-

Museo Provincial de Cádiz.-

Procede del M.N.A.M. en calidad de depósito (sala Haes)nº.H.33 en el inventario.-

Cat.prov.1900,nº.195.-"Museo Provincial de Cádiz".
Guía de los museos de España.XVIII,nº.275.Madrid,
1964,págs 197-198.-

Cumino documenta con la mole sombría de la peña el fondo.

LAMINA.- 24

94.- "Peñas (Alsasua)".-

15 x 22 cms.-

Al dorso:"Carlos Haes".-

Museo del Prado:s.XIX.Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C.III-1973.Estubo en M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.5 en el inventario.-

Exp."Los estudios..."II-1971.nº.216(28).-

Cat.prov.1900.M.A.M.nº.167.-

917

45 "Rocas de Otoyo(Iequeitio)".-

42 x 53 cms.-

Etiqueta:"M.A.N./14...".-

Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba.-

Depósito del M.N.A.N.(sala Haes)nº.H.140.-

Cat.prov.M.A.N.1900,nº.302.-

La playa en primer plano;en segundo un mar agitado
batiendo contra las rocas situadas a la izquierda.-

LANINA.- 25

46 "Sendero(Aranzazu)".-

O/tabla.-

16 x 22 cms.-

Etiqueta:"M.A.N./603".-

Museo del Prado:s.XIX(Cason del Buen Retiro).-

Procede del M.E.A.C.III-1973.~~Entero~~ M.N.A.N.(sala Haes)
nºH.1 en el inventario.-

Exp."Los estudios de..."nº.217(29).-

Cat.prov.1900.M.A.N.nº.163.-

Sendero estrecho y escarpado;un árbol en segundo térmi-
no que ocupa gran parte de la tela ,deja entrever el
cielo,actuando de pantalla,motivo de gusto oriental.-

LANINA 26

47.- "Un acantilado (cercañas de Lequeitio)".-

31 x 40 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Llerida.-

legado J. Morera.-

Estuvo en el M.N.A. (sala Haes) nº. H. 69 en el inventario.-

Cat. prov. M.A.M. 1900, nº. 231.- Cat. Museo Morera, 1975, nº. 63.-

48.- "Playa de Lequeitio"

24 x 34 cms.-

O/papel sobre lienzo.-

Etiqueta: "M.A.M./692".-

Al dorso: "Playa de Lequeitio".-

Museo del Prado: s. XIX (Cason del Buen Retiro).-

Estuvo en la sala Haes del M.N.A.M.- Pasó al Cason, procedente del M.E.A.C. III-1973.-

Exp. "Los estudios..." II-1971, nº. 190.-

49.- "Playa de Carraspio (Lequeitio)".-

31 x 42 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Llerida.-

legado J. Morera.-

Estuvo en el M.N.A.M., sala Haes, nº. H. 48 en el inventario.-

Cat. prov. 1900, M.A.M. nº. 210.- Cat. Museo Morera, 1975, nº. 65.-

100 "Acantilados (Lequeitio)V-

18 x 30 cms.-

O/tabla.-

Museo Municipal de Vigo.(Castrelos).-

Depósito del M.N.A.M.Madrid,8-11-1935.-

Cat.Museo Municipal de Vigo.Palacio y parque de Qui-
ñones de Leon(Castrelos).Vigo,1937.Sala VII,nº.102.-

Forma parte de un panel, en la tabla central. Costa muy
abrupta formando un entrante en el mar muy elevado y
rocoso situado en segundo plano a la izquierda. Al fon-
do el cielo y a la derecha el horizonte.-

LAMINA.- 27

104 "Costa de LequeitioV-

076 x 1,5 mts.-

Exp.Nac.1876, nº.181.-

Cat.Exp.Nac.1876

102. "Santa Catalina (Lequeitio)".-

24 x 34 cms.-

O/papel sobre lienzo.-

Etiqueta: "M.A.N./777".-

Al dorso: "Sta Catalina Lequeitio".-

Museo del Prado: s.XIX (Cason del Buen Retiro).-

Procede M.E.A.C.III-1973.-Legado del M.N.A.M. (sala Haes) n.º. H.175 en el inventario, donacion de sus discipulos.-

Exp. "Los estudios..." II-1971, n.º. 189.-

Cat. prov. 1900, M.A.N. n.º. 189.-

103. "Bosque de hayas (Alsasua)".-

31 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Procede M.N.A.M. (sala Haes) n.º. H.124, en el inventario.-

Cat. prov. 1900, M.A.N. n.º. 286.- Cat. Museo Morera, 1975, n.º. 46.-

104,4 "Playa de Carraspio".-

22 x 42 cms.-

O/papel sobre lienzo.-

Etiqueta: "M.A.M./no legible por estar bajo el marco.-

Al dorso: "Playa de Carraspio".-

Museo del Prado: s.XIX (Cason del Buen Retiro).-

Procede M.E.A.C.III-1973. ~~Expos~~ N.N.A.M. (sala Haes) nº.

H.91 en el inventario.-

exp. "Los estudios de..." nº.197.-

Cat. prov. 1900, M.A.M. nº. 253.-

104,8 "Rocas de Lequeitio".-

0,42 x 0,15.-

Museo de Bellas Artes de la Gernía.-

"Cat. Museo Bellas Artes", La Gernía... por Martinez Barbeite,
nº.33, pág.41.-

1022-74

BELGICA

105 "Vista tomada en los brezales de Hasselt(Bélgica)".-

Exp.Nac.1856,nº.101.-

Cat.Exp.Nac.1856.-

106 "lagunas junto a Hasselt(Bélgica)".-

Exp.Nac.1858,nº.72.-

Cat.Exp.Nac.1858.-

107 "Otro pais(Bélgica)".-

Exp.Nac.1860,nº.120.-

Cat.Exp.Nac.1860.-

FRANCIA:

108 "Costa francesa".-

22 x 40 cms.-

O/lienzo sobre carton.-

Etiqueta:"M.A.M./689".-

Museo del Prado:s.XIX(Cason del Buen Retiro).-

Procede M.E.A.C.III-1973.-

Exp."Los estudios de..."II-1971.nº.207.-

109 "Un arroyo(Pont Avennes)".-

31 x 39 cms.-

Etiqueta:"M.A.M./7".-

Al dorso:"Un arroyo(Pont Aven)".-

Museo del Prado:s.XIX(Cason del Buen Retiro) . . .

Procede M.E.A.C.III-73 ~~Retiro~~ M.E.A.M.(sala Haes)nº.

N.94 en el inventario.-

Exp."Los estudios de..."II-1971.nº.201.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.256.-

1103. "Cercanías del castillo de Gustephan(Bretaña)".-

29 x 37 cms.-

Museo de Arte J.Morera,Lérida.-

Legado J.Morera.-

~~Detuvo~~ M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.47 en el inventario.-

Exp.mon.1949,nº.31.-Exp.mon.1899,nº.46.-

Cat.prov.M.A.M.1900,nº.209.-Relacion de cuadros de Haes en el M.de Lérida..."Aportaciones para una monografía de Haes"por C.Cid Priego,nº.56,págs.88-89.-Cat.Museo Morera.1975,nº.27,pág.54.-

En primer término una pradera y un camino,al fondo un bosque y el cielo.-

LAMINA.- 28(fig.1)

111 "Arboles y peñas(Pont Avennes)".-

30 x 38 cms.-

Museo de Arte J.Morera,Lérida.-

Legado J.Morera.-

~~Detuvo~~ M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.120 en el inventario.-

Exp.mon.1899,nº.163.-Exp.1949,nº.4.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.281.-Relacion...Cid Priego,nº. 59,pág.89.-Cat.Museo Morera,1975,nº.36,pág.55.-

LAMINA 28(fig.2)

142 "Marea baja(playa de Villerville)".-
24 x 38 cms.-

Museo de Arte J.Morera.-

Legado J.Morera.-

Estuvo H.N.A.M(sala Haes)nº.H.120 en el inventario.-

Exp.mon.1899,nº.164.-Exp.mon.1949,nº.5.-Exp.mon.1956,
nº.1956.-

Cat.prov.1900,H.A.M.nº.282.-Relacion...Cid Priego,nº.
43,pág.87.-Cat.Museo Morera,1975,nº.45,pág.56.-

las arenas pantanosas de una marea baja ocupan los
dos tercios de la tela,en la arena trabajan marisca-
dores;los ptros dos tercios estan ocupados por una
vista de la tierra costera.-

LAMINA.- 29(fig.1)

143 "Desembocadura del Sena(Villerville)E.-
28 x 37 cms.-

Museo de Arte J.Morera.-

Legado J.Morera.-

Estuvo H.N.A.M.(sala Haes).-

144. "Desembocadura del Sena(Villerville)".-

28 x 40 cms.-

O/carton.-

Museo de Arte J.Morera.-

Legado J.Morera.-

Estuvo M.N.A.M.(sala Haes)nº.M.14 en el inventario.-

Exp.1949,nº.37.-Exp.mon.1899,nº.190.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.176.-Relacion...Cid Priego,nº.

46,lám.VIII.-Cat.Museo Morera,1975.nº.18,pág.53.-

La orilla de la playa en primer término, en segundo una
estacada semicubierta por el agua, al fondo a la izquier-
da la costa y la línea del horizonte.-

LAMINA.- 29(fig.2)

145 "Bajada a la playa(Villerville)".-

31 x 41 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975.nº.68.-

116 "Barca en tierra(Villervillo)".-

25 x 37 cms.-

Museo de Arte J.Morera,Lárida.-

Legado J.Morera.-

~~Estuvo~~ M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.121 en el inventario.-

Exp.mon.1899,nº.165.-Exp.mon.1949,nº.86.-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.283.-Relacion...Cid Priego,nº.51,
pág.87.-Cat.Museo Morera.1975,nº.6,pág.52.-

Una barca en tierra ,en una pendiente de una prade-
ra.Casi toda la tela se desarrolla en planos muy pró-
ximos,situando al espectador en un plano bajo y dejan-
do apenas espacio para el cielo.-

LANIHA.- 30(fig.1).-

117 "Villerville".-

39 x 24.-

Museo de Arte J.Morera.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.28.-

118 "Camino(Villerville)".-

25,5 x 38 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

Estuvo H.N.A.M.(sala Haes)nº.H.83(?) o H.112(?).-

Cat.prov.1900M.A.M.nº.255(?) o 274(?).- Relacion...
Cid Priego,nº.53,pág.88.-Cat.Museo Morera,1975,nº.
19,pág.53.-

Un camino,tema del naturalismo y del primer impresionismo,divide el espacio triangularmente pues se concibe en diagonal,otra diagonal se traza mediante la línea descendiente del montecillo situado a la derecha del camino; las diagonales y triangulizaciones se oponen las verticales marcadas por los árboles, subrayadas por el poste a la orilla del camino.-

LANINA.- 30(fig.2)

119 "Costa de Villerville".-

22 x 38 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.17.-

329

100 "Barcas en la playa de Villerville".-

30 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Legado J. Morera.

Estuvo en el M.H...M. (sala Haes) n.º. H. 121(?) o H. 146(?) en el inventario.-

Exp. mon. 1399, n.º. 157.--

Cat. prov. 1900 H.A.M. n.º. 283 o 308.-Relacion...Cid Priego n.º. 49, lám. VII.-Cat. Museo Morera, 1975, n.º. 50.-

Marina: playa en primer plano y al fondo la línea del horizonte, paralela al marco, solo los barcos rompen con las líneas oblicuas de sus mástiles la horizontalidad de la composición.-

LAHINA.- 31 (fig. 1)

121 "Estacada (Villerville)".-

30 x 40 cms.-

10/tabla.-

Museo de Bellas Artes, Salamanca.-

"Museo de Bellas Artes, Salamanca" por A. Gallego de Miguel Salamanca, 1975, sala VIII, n.º. 152.-

B 30

122. "Marina, playa de Villerville una tarde de invierno".-
37 x 59 cms.-
O/tabla.-

Museo de arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Depósito del M.N.A.M. ingresó en 1932. Procede de la sala Haes, n.º H.58 del inventario, donativo de los discípulos del autor.-

Cat. prov. 1900, Madrid, n.º. 220.-

123. "Praderas (Villerville)".-
A 0,40 x 0,24

Museo de Bellas Artes de La Coruña.-

Depósito del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo.-

"Cat. M. Bellas Artes" de La Coruña, por E. Martínez Barbeito, pág. 42, n.º. 37.-

123, B. "Paisaje de Villerville".-
e, 61 x e, 68

Museo de Bellas Artes de La Coruña.-

Depósito del Museo de Arte Moderno.-

"Cat. M. Bellas Artes", La Coruña, por E. Martínez Barbeito., n.º. 38.-

124 "Marismas de Villerville".-

25 x 40 cms.-

O/lienzo sobre carton.-

Museo del Prado:s.XIX.Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C.III-1973. Estuvo M.N.A.N.(sala Haes)nº.H.177.-

Exp."Los estudios de..."nº.205.-Exp"Pintura española del Renacimiento hasta nuestros días".Museo de Tokio Hyogo y Kitakyusu,por orden ministerial,26 de Julio de 1976.-

Cat.prov.1900,M.A.N.nº.339.-

125 "Paaisaje normando".-

23 x 41 cms.-

O/lienzo sobre carton.-

Etiqueta:rota con el nº.635.-

Al dorso:"paisaje normando".-

Museo del Prado:s.XIX.Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C.III-1973. Estuvo en M.N.A.N.(sala Haes) el nº no se localiza por la indeterminacion del título.-

Exp."Los estudios de ..."nº.208.-

126 "Playa de Villerville (Normandía)".-

A 26 x 41 cms.-

Etiqueta: "M.A.M./776".-

Al dorso: playa de Villerville".-

Museo del Prado: s.XIX. Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C.III-1973.-Estuvo M.N.A.M.(sala Haes)
nº.H.174 en el inventario.-

Exp."Los estudios..."II-1971,nº.196.-Exp"La época
de la Restauracion"nº.746.-

Cat.prov.1900.M.A.M.nº.336.-

La playa en primer plano con unos playistas pasean-
do de espaldas al espectador. Amplio cielo sin nubes.-

126,B LAMINA.- 31(fig.2)

"Bajada a la playa(Guethary)".-

0,40 x 0,28

Museo de Bellas Artes de la Coruña.-

Depósito del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Madrid.-

"Cat.M.Bellas Artes",La Coruña,por Martinez Barbeito,nº.35.-

126,C. "Bajamar(Guethary)".-

0,40 x 0,28

Museo de Bellas Artes de la Coruña.

Depósito del Museo de Arte Moderno y Contemporaneo de Madrid

"Cat.M.Bellas Artes"La Coruña,por Martinez Barbeito,nº.31.-

124 "Manzanos, Normandía".-

32 x 39 cms.-

Lienzo reentelado.-

Al dorso: "Manzanos (Normandía)".-

Museo del Prado: s. XIX, Cason del Buen Retiro.-

Procede H.E.A.C. III-73. Estuvo en H.N.A.M. (sala Haes)
nº. H. 65 en el inventario.-

Exp. "La época de la Restauración" nº. 750.- Exp. "Los es-
tudios de..." II-1971. nº. 202.-

125 "Barca de pesca, Normandía".-

41 x 29 cms.-

Lienzo reentelado.-

Al dorso, sobre el bastidor: "Carlos de Haes. Barca de pes-
ca (costa de Normandía).-

Museo del Prado: s. XIX, Cason del Buen Retiro.-

Procede H.E.A.C. III-1975. Estuvo en H.N.A.M. (sala Haes)
nº. H. 172 en el inventario.-

Exp. "Los estudios de..." nº. 200(12).-

Cat. prov. 1900 H.A.M. nº. 334.-

419 "La cerca.(S.Juan de Luz)".-

33 x 46 cms.-

O/lienzo sobre tabla.-

Museo Provincial de Lugo.-

En depósito indefinido del M.N.A.M., nº de cat:281.

Lugo, 20-IV-1933.-Procede del M.N.A.M.(sala Haes)

nº H.2 en este inventario.-

Cat.prov.1900.M.A.M.nº.164.-Cat.de Pintura.Museo

Provincial de Lugo.MªVictoria Carballo Calero.Lugo

1969pág.71-72,nº.166.-

Paisaje de composición muy corotiana:camino que atraviesa una cerca y los árboles en segundo plano recordándose contra el cielo.-

LAMINA.- 32(fig.1)

420 "Pirineos franceses".-

31 x 42 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

Procede M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.145 en el inventario.-

Exp.mon.1899,nº.7(propiedad de D.Luis Roy).-

Cat.prov.1900,M.A.M.nº.307.-Cat.Museo Morera,1975.

nº.24.-

132 "Puerto de Rouen".-

33 x 43 cms.-

Museo de Arte J. Morera.-

Legado J. Morera.-

Estuvo M.N.A.N. (sala Haes) nº. 123 en el inventario.-

Exp. mon. 1899, nº. 74 o nº. 91.- Exp. mon. 1949, nº. 27.-

Cat. prov. 1900, nº. 285.- Relacion... Cid Priego, nº. 58, 1ª m.
VII.- Cat. Museo Morera 1975, nº. 14.-

Una vista del puerto muy del gusto del s. XVII, se pinta desde el agua y los barcos y las casas están en segundo plano y en el fondo.-

LA MINA.- 32 (fig. 2)

133 "Paisaje pirineo".-

30 x 41 cms.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Depósito del M.N.A.N. de Madrid, ingresó en 1932.- Nº.
8608 en el inventario de Barcelona.-

1336

133 "Marina(apunte).Playa nórdica francesa".-

24 x 37 cms.-

O/tabla.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona,Palacio de la Ciudadela.-

Depósito del M.N.A.M.de Madrid.Nº.8611 en el inventario de Barcelona.-

El cielo ocupa los dos tercios de la composición,muy trabajado con zonas bastante empastadas.La playa en primer término.Un barco y una cerca como elementos narrativos.-

LAHINA 33(fig.1)

134 "Costa de Douarnenez(Bretaña)".-

31 x 40 cms.-

Museo de Arte J.Morera.

Legado J.Morera.-

Estuvo M.N.A.M.(Gala Haes)nº.M.110 en el inventario.-

Cat.prov.1900,M.ª.M.nº.272.-Cat.Museo Morera,1975,nº.39.-

337-18

7

135 "Granja de las cercanías de Douarnenez".-

29 x 38 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Llerida.-

Legado J. Morera.-

Procede M.N.A.M. (sala Haes) n.º H.125 en el inventario.-

Exp. mon. 1899, n.º 75.-

Cat. prov. 1900, M.A.M. n.º 287.- Cat. Museo Morera, 1975, n.º 37.-

136 "Cercanías de Douarnenez (Bretaña)".-

32 x 57 cms.-

O/ tabla.-

Museo de Bellas Artes de Córdoba.-

Procede M.N.A.M. (sala Haes) n.º H.141, donativo de los discípulos del autor.-

Cat. prov. 1900, M.A.M. n.º 307.-

137 "Rompiendo (Guetary)".-

41 x 63 cms.-

O/carton.-

Etiqueta: "H.A.M/742".-

Museo de Bellas Artes de Córdoba.-

Depósito M.N.A.M.(sala Haes)nº.H.142.-

Cat.prov.1900,M.N.M.nº.304.-

Costa muy abrupta e imptresionante en sus dimensiones, frente a ella el ser humano se considera diminuto, es el concepto de finitud humana frente a naturaleza infinita, concepción romántica.-

LANINA.- 34

138 "Bajamar (Guetary)".-

24 x 39 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Iárida.-

Legado J.Morera.-

Estuvo M.N.A.M.(sala Haes)nºH.49(?) o nºH.166(?).-

Exp.Mon.1899,nº.134 o 171.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.4.-

134 "Pompiante (Guethary)".-

39 x 59 cms.-

Museo Municipal de S. Telmo .San Sebastian.-

Depósito M.N.A.H. (sala Haes), nº. II. 29 en el inventario.-

Cat. prov. 1900 M. A. H. nº. 191.-

140 "La costa en Guethary".-

17,5 x 30 cms.-

O/tabla.-

Col. Santiago Corral. Madrid.-

Rocas y playa en primer término. Figuras en la orilla y barco de vela anclado .-

LAMINA.- 33 (fig. 2)

141 "Delfinado".-

18 x 27 cms.-

Papel/lienzo.-

Museo del Prado. I. IX (Galería del Buen Retiro).-

Procede del M. A. H. C., III-1973. Sala Haes., nº. inv.: H. 173.-

Rep. "Los estudios de paisaje de G. de Haes", II-1971, nº.

194 (6).-

Cat. Provisional M. A. H. 1979, nº. 170.-

340

142

"Belfinado".-

25,5 x 40 cms.-

Papel/carton.-

Al dorso: "Belfinado".-

Museo del Prado, n.º 12 (Galería del Buen Retiro).-

Procede del Museo español de Arte Contemporáneo,
111-1973, Sala Haes, n.º inv. H.169.-

Fig. "Los estudios de paisaje de...", 11-1971, n.º
192.-

Cat. Provisional H.A.P. 1966, n.º 541.-

En primer término el valle con un arrollo pedregoso,
al fondo, pero no demasiado lejanas las montañas con
las cimas desdibujadas en sus perfiles por las nubes.-

LAHETA 35 (fig. 2).-

143

A

"Paisaje pirenaico (apunte)".-

31 x 39 cms.-

C/tabla.-

Etiqueta: "H.A.P./759".-

Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Depósito del M.A.P. de Madrid. Ingresó en 1932.- 19 de
inventario en Barcelona: 6603.-

Desde un punto de vista alto el pintor ve el valle,
tras él las montañas altas.-

LAHETA 35 (Fig. 1).-

143, B "La fuente de Rusthephan".-

0,34 x 0,36

Museo de Bellas Artes de la Coruña.-

Depósito del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo
de Madrid.-

"Cat.Museo de Bellas Artes" la Coruña...por Martinez
Barbeito, nº.36, pág.42.-

143, C "Costa de Villerville".-

0,42 x 0,29

Museo de Bellas Artes de Zaragoza.-

"Cat.M.Bellas Artes", Zaragoza, 1964, por Antonio Beltran.-
nº.C.-

143, D.- "Dunas de Villerville".-

0,41 x 0,26

Museo de Bellas Artes de Zaragoza.-

"Cat.M.Bellas Artes", Zaragoza, 1964, por A.Beltran, nº.XCVI
II.-

342

HOLANDA:

144 "Cabaña (Holanda)".-

29 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-

Exp. Mon. 1949, n^o. 52.-

Relacion de los cuadros de Haes en el Museo de Lérida,
"Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de
Haes", n^o. 73, pág. 92.- Cat. Museo Morera, 1975, n^o. 64, pág. 58.-

Un rincón en medio de un bosque umbrío con una cabaña
con techumbre de paja; enlaza con el gusto por el rin-
cón local presente en el paisaje inglés, retomado del
holandés del s. XVII.-

LAMINA.- 37 (fig. 1)

145 "Molino de viento (Holanda)".-

26 x 38 cms.-

O/ tabla.-

Al dorso n^o. 3, "Haes firmado".-

Ang. inf. dcho, inscripción en tinta azul: "1192".-

Museo del Prado: s. XIX (Cason del Buen Retiro).-

Procede H. E. A. C. III-1973 ~~Estuvo~~ por el H. E. A. C. (bajo
Haes), n^o. II .25, en este inventario.-

Exposición "Epoca de la Restauración", n^o. 748.- "Exp. Los es-
tudios..." II-1971, n^o. 204 (16).-

Cat. prov. 1900, n^o. 137.-

La búsqueda del motivo típico o característico denuncia
un vicio romántico, en el cual cae Haes con frecuencia: no-

linos de viento;puentes rotos;patitos sobre la super-
ficie del agua con motivos repetidos por el pintor.-

LANINA.-36

146 "Paisaje holandés".-

O/tabla.-

Fdo.ang.inf.izado. y dedicado:"C.de Haes a mi querido
amigo F.J..."-.

Museo de Arte Moderno de Barcelona.Palacio de la Ciu-
dadela.-

Procede en calidad de depósito del Museo de Arte Moder-
no de Madrid.-

De nuevo una caracterizacion del lugar narrado por me-
dio de recursos románticos,anclados en viejos tópicos:
molino al fondo;cerca inclinada a la izquierda;punte
casi destruido;motivos pastorales;patitos sobre el agua
satinada del canal...etc.-

LANINA 37(fig.2)

147 "Un camino(Holanda)".-

29 x 38 cms.-

Museo de Arte J.Morera.lérido.-

Cat.Museo Morera.1975,nº.70.-

148 "Barca holandesa".-

30 x 39 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Legado J. Morera.-

Exp. Mon. 1899, n.º 98. Madrid.-

Exp. mon. 1949, Lérida, n.º 13.-

Exp. 1956, Madrid.-

Relacion... Cid Priego, C., lám. 65, n.º 65, pág. 90.-

Cat. Museo Morera, n.º 35, pág. 55, 1975.-

El agua en primer plano y una barca de madera en tierra.
Parece un estudio más que una tela definitiva por lo suel-
to de técnica que se presenta.-

LAMINA.- 38

149 "Holanda".-

30 x 40 cms.-

Edo. ang. inf. izdo.-

Col. H. Jorissen, Madrid.-

El motivo del molino de viento aparece de nuevo caracteri-
zando el paisaje holandés.

LAMINA.- 39 (fig. 1)

343-4

150 "Pradera holandesa".-

25 x 42 cms.-

O/lienzo sobre carton.-

Al dorso: "Pradera holandesa".-

Museo del Prado:s.XIX(Cason del Buen Retiro).-

Procede del H.E.A.C.III*1973.Legado del H.N.A.M.(sala
Haes)nº.H.176,en el inventario.-

Exp"Los estudios de ... "II"1971,nº.206(18).-

Cat.prov.1900,H.A.M.nº.339

151 "Dio de niebla(Holanda)"-

30 x 39 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.69.-

152 "Viejos sauces holandeses".-

38 x 55 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.22.-

153 "Paisaje de Holanda".-
28 x 39 cms.-

346

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 7.-

154 "Laguna cerca de Nimegen (Holanda)".-
30 x 38 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Legado J. Morera.-

~~Estuvo en el~~ M. A. N. (sala Haes), nº. H. 12. en este inventa-
rio.-

Exp. Mon. 1899, nº. 72.-

Cat. prov. 1900, M. A. M. nº. 284.- Cat. Museo Morera, 1975,
nº. 60.-

155 "Barca holandesa".-
40 x 27 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Legado J. Morera.-

~~Estuvo en el~~ M. A. N. (sala Haes), nº. H. 87 en este inven-
tario.-

Exp. Mon. 1899, nº. 97.-

Cat. prov. M. A. M. 1900, nº. 259.- Cat. Museo Morera, 1975, nº. 2.-

347

156 "Canal (Holanda)".-
30 x 40 cms.-

Museo provincial de Bellas Artes, Salamanca.-

Procede en calidad de depósito del M.N.A.M.-Inventariado allí dentro de la sala Haes con el n.º.H.15.-

Cat.prov.1900, M.A.M.n.º.177.-Cat."Museo de Bellas Artes de Salamanca" por A.Gallego de Miguel, sala VIII, n.º.154, pág.62. Salamanca, 1975.-

"Representa una campiña florecida. La variedad de verdes, árboles y naturaleza en plena floración se recortan en el cielo gris de los Países Bajos y se reflejan sobre el agua del canal. Está montado juntamente con los otros cinco paisajes del mismo autor, en un solo panel.-(descrito así en el cat.de Salamanca).

159 "Paisaje. Laguna de Vriesland (Holanda)".
O/tabla.-
38 x 58 cms.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Procede del M.N.A.M.(sala Haes) n.º.H.136 en el inventario, donativo de los discípulos del autor. n.º.8613 en el inventario de Barcelona.-

Cat.prov.1900, M.A.M.n.º.300.-

243-46

158 "Canal holandés".-
15 x 40 cms.-

Museo Provincial de Bellas Artes.Salamanca.-

Procede en calidad de depósito del H.A.M.(sola
Haes)nº.H.17.-

Cat.prov1900,H.A.M.nº.179.-

Cat."Museo de Bellas Artes.Salamanca"1975,por Ame-
lio Gallego de Miguel,sala VIII,nº.151,págs.61-62.

Paisaje nórdico,cielos grises.Multiplicidad de mo-
tivos.Casas entre árboles,puente rústico,embarcacio-
nes y frondosidad de verdor que se reflejan en las
aguas del lago.-Descrito así en el cat.de Salamanca.

159 ~~"Terrestre de paisaje en los Países Bajos"~~
1,10 x 2,30 mts.-

" Inv.Museo Nacional de Pintura y Escultura"adquisiciones
desde 1856,pág.294.Adquirido en 3.500 pts.-Pasó al Museo
de Arte Moderno

"Exp.Nacional",1878,nº:158.-Exp.Nacional,Paris,1878,nº.62.-

849

160 "Paisaje flamenco".-

100 x 58 cms.-

1879.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona.-

Legado Vda. Lluelin(?). Nº 50469 en el inventario.-

Imitando el estilo holandés del XVII, con la nota anecdótica de la pastora saltando la cerca. Muy minucioso de técnica es un paisaje pastoral.-

LAHINA.- 39(fig.2)

161 "Holanda"Groveshede.-

1882.-

20 x 30 cms. aproximadamente.-

Col.D.Xavier de Salas.Madrid.-

Procede de la col. Bosch con el nº.43579 en su inventario

162 "Canal holandés".-

A

Fdo:"Carlou de Haes/1882".-

1882.-

20 x 30 cms.aproximadamente.-

Col.D.Xavier de Salas.Madrid.-

Procede de la coleccion Bosch,nº.43576.Comprado por Dolores Tintorer(esposa de Bosch) a Haes.-

036-14

162,B.- "Cercanías de Vriesland".-
0,42 x 0,28

Museo de Bellas Artes de la Coruña.-

Depósito del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo (Madrid)

"Cat.M.Bellas Artes" La Coruña...por Martínez Barbeito,
nº.34, pág.41.-

162,C.- "Un canal".-
0,41 x 0,16

Museo de Bellas Artes de la Coruña.-

"Cat.M.Bellas Artes", la Coruña...por Martínez Barbeito,
nº.32, pág.41.-

351-72

163 "Lagunas holandesas".-

Escuela Superior de Magisterio. Madrid.-

Depósito del M.N.A.H., 22-4-1933.-

164 "Lagunas de Abconde".-

31 x 40 cms.-

Museo Morera. Lérida.-

Legado J. Morera.-Estuvo anteriormente en el Museo de Arte Moderno de Madrid, Sala Haes, nº H. 70.-

Exp. Mon. 1899, Madrid, nº 15.-Exp. 1949, nº 144., Lérida.-

Cat. Prov. M.A.H., 1900, nº 232.-Relacion Museo Morera...
Cid Priego, nº 68, lám. 10, pág. 91.-Cat. Museo Morera, 1975,
nº 35, pág. 55.-

Las aguas de la laguna en primer plano ocupando toda la anchura de la tela. De la llanura en torno a la laguna solo sobresalen los arbustos que estan a la orilla del agua.-

LAMINA 40.-

332-1

PRUSIA:

165 "Vista tomada en el Bosque de Beaufert(Prusia)".-

1856.-

Exp.Nac.1856,nº.102.-

Cat.Exp.Nac.1856.-

166 "Un molino de Beaufert(Prusia)".-

1858.-

Exp.Nac.1858,nº.71.-

Cat.Exp.Nac.1858.-

PAISAJES SIN LOCALIZAR POR SU ESCENARIO.-

167 "Marina".-

37 x 59 cms.-

O/tabla.-

Etiqueta: "M.A.H./nº.?".-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Depósito del Museo de Arte Moderno de Madrid, ingresó en 1932.- Nº. 8606 en el inventario de Barcelona.-

En primer plano las rocas de la orilla donde bate un mar bastante fuerte. A la altura de dos tercios del cuadro está la línea del horizonte absolutamente paralela al marco del cuadro, saliendo sobre ella las velas de algunos barcos y el entrante de tierra en el mar situado a la izquierda.-

LAHINA.- 41(fig.1).-

168 "Barca desvencijada a la orilla del mar".-

19 x 28,5 cms.-

O/tabla.-

Etiqueta: "M.A.H./690".-

Museo del Prado: s.XIX. Cason del Buen Retiro.-

Procede M.E.A.C.III-1973.-

Exp. "Los estudios de ..." nº. 214(26).-

El esqueleto de una barcaza a la orilla del mar, se desarrolla dentro de un triángulo, que se superpone y contrapone exactamente al que forma la costa situada de fondo.- LAHINA.- 41(fig.2)

4

334-55

"Marina".-

34 x 61 cms.-

Museo Provincial de Bellas Arte de Granada.-

"Guia provisional, Museo Provincial de Bellas Artes
de Granada. sala IX, nº. 20, 1958.-

169 "Marina (Bajamar)".-

24 x 34 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 71.-

170 "Marina".-

28 x 37 cms.-

0/tabla.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Depósito del M.N.A.M. de Madrid, ingresó en 1932.- Nº
8602 en el inventario.-

171 "Las rocas negras".-

15 x 22 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 77.-

173 "Paisaje".-
41 x 18 cms.-

Museo provincial de Lugo.-

Donativo de los señores Fernandez López.-

"Cat.de Pintura".Museo Prov de Lugo.Por M^a Victoria
Carballo Calero,v,nº.168.Lugo,1969.-

Es un bosquecillo con mucho matorral bajo.Predominio
de los grises.-

LAMINA.- 42(fig.1)

173 "Estudio"(árboles)".-
33 x 40 cms.-

O/carton pegado sobre madera.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Legado J.Morera.-

Exp.mon.1949,nº.68.-Relacion...Cid Priego,nº.40,pág.
85.-Cat.Museo Morera,1975,nº.23.-

Un estudio de pinos,que alcanzan casi la máxima altu-
ra del cuadro.-

LAMINA.- 42(fig.2)

174 "Muralla y casa".-

21 x 15 cms.-

Museo de Art J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 284.-

175 "Montañas(estudio)".-

25 x 36 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. 1975, nº. 42.-

176 "Estudio para el cuadro de los patos del Museo de Arte Moderno" Madrid.-

40 x 65 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 38.-

177 "Un rincón apacible".-

28 x 40 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 34.-

178 "Paisaje".

15,5 x 22 cms

O/T.

Nº 78 de su testamentaria (al dorso sello oval con la fecha de 1898 y firma en tinta de J. Utrilla).

Col. part. Madrid.

179 "Estudio del cielo".-

26 x 37 cms.-

Museo de Arte J. Morera, L6rida.-

Cat. Museo Morera, 1975, n2. 20.-

180 "Cabaña y 6rboles".-

29 x 42 cms.-

Museo de Arte J. Morera, L6rida.-

Cat. Museo Morera, 1975, n2. 9.-

181 "Paisaje".-

27 x 41 cms.-

O/ tabla.-

Museo Municipal de Vigo. (Castrelos).-

"Cat. del Museo Municipal de Vigo. Palacio y parque de
Qui6ones de Leon (Castrelos). Vigo, 1937.-"Paisaje".-1,10 x 1,97 mts.-
1884.-

Exp. Nac. 1884, n2. 301.-

Cat. Exp. Nac. 1884.-"Marina".-1,10 x 1,97 mts.-
1884.-

Exp. Nac. 1884, n2. 302.-

Cat. Exp. Nac. 1884.-

358

184 "Paisaje a la orilla de un río".-
82 x 115 cms.-

Palacio Real de Aranjuez.-

Exp. pintura isabelina, 1951, Madrid.-Exp. Un siglo de
arte español, 1956, Madrid, n.º. 144.-

Ejemplo de su primera época, donde se considera la
naturaleza a la manera neoclásica, como escena ínti-
ma para una lírica pastoral: rebaño y pastor. En esta
tela existe un fuerte academicismo, la composición es-
tá muy pensada y existe una gran recomposición de la
naturaleza. La técnica es muy minuciosa y la distancia
del estudio del natural es absoluta.-

LANINA 43.-

185 "Paisaje".-

Palacio Real de Aranjuez.-

Paisaje muy pedregoso de amplios horizontes, unas fi-
gurillas de medidas mínimas caminan hacia el fondo de
espaldas a nosotros, el hombre sobre una mula.-

LANINA 44.-

186 "Paisaje".-
26 x 18 cms.-
O/carton.-

Col. J. Entrecanales. Madrid.-
Cuadro de formato alargado con un horizonte muy alto;
armonía de tonos verdes y castaños y azules celestes.
Paisaje montañoso.-

LAMINA 45 (fig.1).-

187 "Paisaje".-
30 x 41 cms.-
Edo. ang. inf. izdo: "C. de Haes".-

Col. Marcelo Jorissen. Madrid.-

Organización colorística en tonos verdosos: verde, ma-
rron, toques azules en el cielo.-

LAMINA 45 (fig.2).-

188 "Paisaje".-
30 x 102 aproximadamente.-

Col. D. Santiago Castro. Madrid.

Procede de la col. de el discípulo de Haes^{da} D. Santia-
go Regidor; lo tuvo Victor Dominguez Borrajo, de él
pasó a Santiago Castro.-

Agua tranquilas, como de una laguna, subrayada la sen-
sación de calma con el horizonte bajo de la llanura; una
figurita decora el tema.-
LAMINA 46.-

BERUETE

A.de Beruete: Catálogo de su obra ordenado según cronología:

1. "Paisaje, el Plantío".-

26 x 40 cms.-

1877.-

Col.D.J.Entrecañales,Madrid.-

Adquirido a Isabel Regoyon,Vda de Beruete(hijo).-

Ambientación tonal en gamas verdes hasta los dos tercios de altura donde se situa la línea del horizonte; el otro tercio lo ocupa el cielo con nubes blancas y grises que dejan asomar el segundo color frío de la escala: el azul, disminuido en intensidad por el neutralizador grisáceo. Se utiliza los r cursos de la perspectiva lineal: una línea diagonal va desde los primeros planos de la derecha a los segundos planos de al izquierda, señalada a base de toques oscuros de color; el punto de fuga está fuera del marco, recurso muy utilizado para hacer participar de forma imaginativa al espectador y usado con frecuencia desde que se conocieron tomas fotográficas de paisaje. El viento mueve las hierbas en dirección contraria a los diagonales de profundidad produciendo una sensación de movimiento equilibrada totalmente por medio de la colocación de la figurita humana en el eje y punto central de al tela.-

LAMINA 1(fig.1).-

1361-222

2.- "Orillas del Manzanares"

0,82 x 1,49 ms.

Firmado.

Madrid. Escuela Superior de Magisterio.

Adquirido con destino al Museo Nacional en 1878 por 1500 pts.

(Inventario de los cuadros adquiridos desde el día 6 de Marzo de 1856, nº 473). Pasó al Museo del Prado por O. del 20 de Marzo de 1879, y luego al Museo de Arte Moderno, hoy fundido con el del Prado, con el nº B.21.

Depositado en La Escuela Superior de Magisterio por O. del 22- del 4 de 1932.

Figuró en:

Exposicion Nacional de Bellas Artes, 1878, nº 46 (en ella obtiene medalla de tercera clase). _ Exposicion Universal de Paris, 1878, nº 6.

J.O. Picon lo elogia en los siguientes términos: "Sencillo y natural por el asunto, vigorosamente pintado en el primer término, de una gran delicadeza de tintas en el fondo y las últimas líneas, de un color pastoso y hecho de jugo, tal nos parece el cuadro del señor Beruete... con el que su autor ha conseguido adquirir carta de naturaleza entre aquellos de nuestros pintores que con más inteligencia cultivan el paisaje". En el Catálogo de la Exposicion de 1912 figuran cuatro con el mismo tema y título, y a este momento debe de pertenecer al que ahora nos referimos.

302-722

Aparece en el cuaderno de notas del autor el mes de Octubre de 1877: "terminé mi cuadro 9º para la Exposicion de 1,49 de largo por 82 de alto".

Bibliografía: J.O.Picon . "El Imparcial, 11-III-78.

El tema de las orillas de un rio se repite a lo largo de la historia del paisaje realista ,la dificultad técnica reside en el estudio de la superficie reflectante ,tanto como deformadora de las formas que en ella se reflejan teniendo que recurrir en estos casos a leyes de la perspectiva, como refractante de los colores en cuyo caso el juego consiste en el uso del pincel bien en toques superpuestos lo que producira una degradacion de tonos, bien en toques yuxtapuestos como en el caso de la técnica vellaveña retomada por el Romanticismo y llevada a sus últimas consecuencias por los Impresionistas. Este cuadro se encuentra aun entre los que continuan la línea de Haes con lo cual resulta contenido y no exaltado en el color, pues con este mismo tema tendremos ocasion de estudiar como Beruete va a llegar al uso del tecnicismo Impresionista en los últimos años de su produccion.

13 83 244

3.- "Paisaje de río en Teis".-

15 x 23,5 cms.-

1881 aproximadamente.-

Fdo y dedidadoang.inf. izdo: "A mi amigo Luis/A.de Berue-
te".-

Col.D.Santiago Corral.Madrid.-

En 1880, 81 y 82 viaja a Galicia, así como en el 83 y 84,
obras de estos años se presentaron en la Exposición Mo-
nográfica de 1912. En 1881 cita en su cuaderno de notas
estando en Galicia: "Un cuadro pintado para Alcocer" (pue-
de ser para Luis Alcocer con lo cual sería este.-

La técnica es minuciosa y muy de primera época: traza una
diagonal que sugiere profundidad, el movimiento se seña-
la paralelo a dicha diagonal con la barca navegando hacia
la izquierda; la estaticidad queda señalada en la casa ca-
si en el centro de la tela; el color acompaña al movimien-
to compositivo llenando de lo oscuro a lo claro de derecha
a izquierda.-

LAMINA 1 (fig.2).

4.- "El gigante de la ría(Vigo)".-

77 x 88 cms.-

1882.-

Figuró en:

Exp.Nac.Bellas Artes,1884,nº.90.-Exp.Monog.1912,nº.45.-

Bibliografía:

Rev."I.E.A",30-IV-1912:"Exposicion de Beruete en el estudio de Sorolla",pág.260,reprd.-

Este es uno de los pocos lienzos del pintor concebido en altura,ello viene dado por el motivo central:la enorme altura del árbol.La composicion y los motivos estan en el romanticismo y en el realismo:el recurso de la tapia como elemento decorativo y compositivo,divide el primero de los segundos planos,sirviendo con su horizontalidad para equilibrar la absoluta ascensionalidad del motivo centra.Lo retocando de la composicion y de la técnica y la eleccion de lo pintoresco como tema lo situa dentro de las lineas de unrealismo romántico.-

LAMINA2

5.- "Vendimia en Galicia"

12 x 28.

o/carton.

1881-1883

Coleccion Santiago Castro Cardús.

Técnica muy cuidada con pequeñas pinceladitas al modo del último Haes, salpica el cuadro con figuras a escala mínima que no son más que recursos técnicos, puntos luminosos, este tipo de realismo pictoricista y brillante es utilizado en parte del realismo francés, Empiezan a abundar los cuadros de reducidas dimensiones.

LAMINA 3

6.- "Su hijo en el Pardo"

27 x 14.

o/carton

Firmado: A de Beruete.

Alrededor de 1880.

Col. Santiago Castro Cardús.

Procedente de Isabel Regoyos.

Las formas son todavía de perfiles muy lineales y resultan secas y duras; los recursos de profundidad son bastante torpes consiguiéndose mediante las alineaciones de los troncos; utiliza el recurso del claroscuro. Es uno de los escasos retratos del pintor, el otro que conozco es también de su hijo.

Exposicion monográfica, Sala Repesa, 1970, nº 41.

LAMINA 4

300
9. "El ponton de San Isidro"

18 x 27,7

o/tabla .

Firmado de A. de Beruete

1881.

Museo Provincial de Logroño.

Adquirido por el Museo Nacional (Inventario, nº 570), recibido el 4 de Julio de 1882, pasó al M.A.M. (Inventario: B 10). Se envió al Instituto General y Técnico de Logroño (R. o. 16-8-1911). De aquí pasó al Museo de S. Agustín de Logroño.

Bibliografía: "Catálogo del Museo de Logroño", 1919. pg. 61 Instalado en el Instituto General y Técnico. Imp. y Librería Moderna, Logroño, p. 61.-

Las orillas del ponton sirven como líneas de fuga hacia un punto situado en el centro del cuadro; las formas retorcidas y bien delineadas de los árboles en el primer plano de la izquierda siguen siendo un recurso "pintoresco" herencia del romanticismo.

LANINA. 5 (fig. 1).-

307-14
8 Puerta de la Visagra de Toledo

2,27 x 1,40.

1883.

Ateneo de Madrid. Despacho del Director (sobrepuerta).

Pasa a decorar el Ateneo de la calle del Prado con motivo de su inauguración, junto con obras de Lhardy y Monleon entre otros. No se si fué adquirido por el centro o donado por el artista, que era ateneísta.

Figuró en:

Exposición Nacional de Bellas artes de 1884.

Bibliografía:

Ortega Munilla., Rev. "La Ilustración Artística": "Inauguración del Ateneo en la calle del Prado".

Cuaderno de notas del pintor: primavera y verano de 1883.

El cuadro no es de los mejores del artista, parece que las grandes dimensiones lo desbordaron e incluso las proporciones de la puerta son enormes con respecto al resto de la composición.

La técnica es dura y la gama de colores y sus mezclas da al lienzo un tono "tabacoso". Digamos que su único interés es el asimilarse a la moda del monumento histórico pintado o grabado que tanto abunda en la obra de Martín Rico por ejemplo.

258 - 14

q.-"Orillas de Avia"

0,77x0,48

Firmado.

1883.

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Adquirido en la Exposicion Nacional de 1884 en 700 pts.
(Inventario del Museo Nacional, n° 628; R.O. 10-VII-1884). Pa-
só al Museo de Arte Moderno de Madrid (Inventario, n° B. 20).
Pasó a la Academia de Bellas Artes de Sevilla (R.O. 14-I-1964).

Figuró en:

Exposicion Nacional de Bellas Artes de 1884, n° 91 (Medalla de
3ª clase).

Bibliografía:

José Gastoso. "Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo
Provincial de Sevilla", n° 340, pp. 124-125, Imprenta Lacoste, Madrid;
José Hernandez Diaz. "Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla"
n° 590. Guía de los Museos de España, XXI, pg. 120. Madrid, 1967.

Lo realice en Galicia en el verano de 1883 año en el que pin-
ta por Vigo y Ribadavia, de este tema vamos a ver alguno más.
En la Exposicion de 1912 figuraron varios cuadros y un panel
de apuntes de este verano en Galicia. Es curioso el formato
alto, pues lo más normal va a ser el apaisado que se presta
mejor a sus organizaciones compositivas.

369

19.-"Cobertizo de la Soledad en Toledo".

Apunte de reducidas dimensiones.

o/tabla._ Sin enmarcar.

1883.

Museo de la Sta.Cruz(Toledo).No esta expuesto sino el el despacho del Director.

Donado por su viuda M^a Teresa Moret en el mes de Marzo de 1923.

Por detrás a lápiz:"Toledo 1883.

Figuró en:

Exposicion monográfica de 1912,nº51:"Callejon en Toledo".En ella se expuso junto a otros dos apuntes de Toledo que enumeraré a continuacion,todos del mismo aÑeen el que pasó en Toledo la primavera y en que empezó la sobrepuerta del Ateneo con el tema de la puerta de la Visagra.

Bibliografía:"Catálogo del Museo Arqueológico de Toledo" Guía de los Museos de España.VIII,1957,sala XI.pp.169-70.-"Museo Arqueológico de Toledo ".Guía de los Museos de España.VIII,1958,pg.177:Biblioteca.

Los motivos elegidos en estos años suelen ser típicos o pintorescos como vamos viendo y en las ciudades con una preocupacion histórica:narracion de edificios conocidos ,de lugares pintorescos, o de rincones típicos.La técnica es minuciosa pero luminosa ,de todos modos usa tonos pardos ,solo en puntos aislados destaca el contraste de los complementarios con el rojo y el verde en mace-tas y persianas.

LAMINA 5(fig.2)

AA "Paisaje Toledano".

Apunte de reducidas dimensiones.

o/tabla. Sin enmarcar.

1883.

Museo de la Sta Cruz (Toledo). Despacho del Director.

Legado de la viuda de D. Aureliano de Beruete, en Marzo de 1923.

Exposicion monográfica de 1912, nº 52: "Toledo".

Bibliografía: "Museo Arqueológico de Toledo". Guía de los Museos de España. VIII, 1958, pg. 177: Biblioteca.

Pertenece al grupo de apuntes del anterior, es un paisaje o mejor un grupo de edificios reconocibles en focados de cerca dejando poco campo a la imaginación del espectador, veremos como al final de su carrera las ciudades se sugieren en un fondo lejano permitiendo vuelo libre al espectador, sumergiendolo en lo ilimitado.

LAMINA 5 (fig. 3)

12.- "Calle en Toledo con portada plateresca".

371-44

Apunte de reducidas dimensiones.

o/tabla. Sin enmarcar.

1883.

Museo de la Sta Cruz(Toledo). Despacho del Director.

Bibliografía: idem, que el anterior: 1957. pp. 169-170.

Exposición de 1912, nº 53.

Portada plateresca al fondo de una calleja, en la misma línea y temática que los dos anteriores. Este tipo de tema es el que se solía grabar o litografiar para revistas, recogen la tradición descriptiva de un libro de viajes romántico, aunque es más sobrio y sincero en estos momentos del realismo. Es el tercero del panel de apuntes de la Exp. 1912 (Nº : 51, 52, 53.).

LANINA 5 (fig. 4).-

372-1-1

A2. "Galicia". Ribadavia.

1,02 x 1,80.

Firmado: "A de Beruete".

883.

El Aureliano de Beruete Regoyos.

Exposicion Nacional de Bellas Artes de 1884, nº 89: "Las casas del Arabal (Ribadavia)".

Bibliografía: Faraldo, R.D. "A. de Beruete", edit. Omega. S.A.

Lo realiza en el verano de 1883 en Galicia, lo cita en su cuaderno de notas. Dentro de la línea del realismo de Haes se acerca un tanto a Martín Rico. De nuevo el tema del agua en primer plano como superficie tersa que refleja los temas de las orillas, la línea de profundidad se dirige a la izquierda del marco y queda subrayada por la barca en posición diagonal de sentido contrario a la del segundo plano de las casas. Las líneas huyen hacia la derecha pero el sol se sitúa a la izquierda y paralelo al cuadro, creando sombras en ángulo recto que contribuyen a reforzar las líneas geométricas del segundo plano; la composición en general resulta muy construida y el lugar y detalles seleccionados y elegidos cuidadosamente.

LAMINA 6 (fig. 1).-

373

14.-"Las huertas de Toledo"

o,40 x o,80.

Firmado: "A de Beruete".

1883-1885.

Rectorado de La Universidad de Santiago de Compostela.

Adquirido por el Museo Nacional(Inventario,pg.304) en virtud de R.o. del 15-VI-1885.Segun consta en el Inventario se depositó en La Sociedad Económica de Amigos de Pais de Santiago de Compostela.De aquí pasó al Rectorado de la Universidad de Santiago^{en} 1940; actualmente está en el Decanato de Geografía-Historia.-

Primer plano vacío y en tonos claros, sigue situando el sol paralelo al cuadro descubriéndose ello perfectamente e la sombra que proyecta la última casa de la izquierda; además de la orientación de la mirada hacia lo alto a la izquierda conseguida por la manera de situar la luz, existe un juego de líneas creada por medio de los volúmenes: los árboles dejan un espacio vacío entre ellos, espacio que se va estrechando hasta un punto de fuga en los últimos planos del fondo, siendo este motivo de atención y causa de la profundidad (v.detalle) ; presumiendo existen dos zonas en los segundos planos a las que se dirigen todas las líneas del cuadro: las casas a la izquierda en lo alto subrayadas por la iluminación y por el camino en diagonal que se dirige hacia ellas ; el grupo de casas del centro señaladas por la confluencia de las líneas de fuga marcadas por los árboles.

LAMINA 6(fig.2).-

1874

45.- "Naufragio del vapor Cabo Mayor en la costa cantábrica".

1886.

Vendido en la tienda de antigüedades el Partenon. Desconozco el comprador.

Exposición de 1912, nº 112; sobre el mismo tema hizo varios apuntes que figuraron en la misma, en los que llevan los nº 105-111.

Este cuadro, que según el vendedor era de grandes dimensiones, resulta interesante desde el punto de vista temático, es el suceso histórico contemporáneo lo que aquí se toma del natural, supone un nuevo sentido de la Historia que se centra en la sociedad contemporánea y su historia, este era lo que había hecho de Manet un sacrilego y de Baudelaire el pregonero de dichas doctrinas iconográficas, Pintar su propio tiempo histórico es lo que hace aquí Beruete y con ello ser fiel a la realidad.

16 "Madrid".

19 x48.

1889.

Al dorso:etiqueta impresa,nº124;a mano,"alrededores de Madrid".

Colección: Entrecanales.-

De esta primera época tiene pocos con este tipo de composición, aproximándose a las "vistas" del francés Valenciennes, elige un lugar elevado donde situarse y situar al espectador abajo y a lo lejos en reducidas dimensiones se presentan los edificios; el cielo ocupa dos tercios de la tela, dominando la horizontalidad y el reposo. Los colores del verde al azul en sus tonos intermedios, sin estridencias, el complementario anaranjado de los tejados es también discreto; toda esta sensación de calma se subraya por medio de una luz uniforme, marcando poco los focos de iluminación y creando pocas sombras. Es un paisaje extraño en Beruete pero de enorme calidad y técnica.

Figuró en: "Exp. Mon. de 1912", nº, 124.

LAMINA. 8(fig.1).-

14.- "Retrato de su hijo".-

0,42 x 0,32

Col.A. de Beruete y Regoyos.

1891 aproximadamente.-

Reproducido en la op.cit.de Ramon Faraldo:Lámina I.-

Tiene unicamente el interés de ser un retrato,género extraño y poco ejercitado por el artista,solo lo trabajó en contadas ocasiones y para retratar a personajes familiares, conocidos por mi existen este retrato y el que vimos del mismo niño como figura de un paisaje.

LAMINA 8(fig.2).-

15.- "Guadarrama y los pinos del Plantio".-

14,5 x 27 cms

1891

Col.S.Corral.-

El lugar es el pinar del Plantio,de los Remisa, donde pintó en muchas ocasiones.La técnica comienza a ser más suelta y se queda casi en el apunte,la pincelada es más amplia.

Debió figurar en la "Exp.Mon."1912,nº.143.-

LAMINA 9(fig.1).-

19.- "Los altos de La Puenfria...Cercedilla"

0,50 x 0,80.

Firmado: A de Beruete".

1891.

Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña.

Donado al M.A.M. de Madrid por Doña M^{te} Teresa Moret, vda de Beruete el 13-VII-22 (Inventario del M.A.M., B.88). Depositado en el Museo de La Coruña (o/ministerial. 20-4-1947).

Figuró en:

Exposicion Internacional de Bellas Artes, 1892. Madrid.

Exp. Monográfica de 1912., n^o 141.

Bibliografía: Rev. "Ilustracion Española y Americana", 22 de Marzo de 1903 (Reproducido). - Rev. "Blanco y Negro": Homenaje de la Exposicion de 1912 (Reproducido). - Martínez Barbeito, I. Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña". Coruña, 1957., pp. 23-24, n^o 651.

Muy duro de técnica y frío en general, intenta ser fiel a lo que se ve tomando no un panorama sino un rincón, un detalle, cualquier lugar; no se niega la sequedad y dureza del terreno y de Castilla en general iniciándose en una reivindicación del más propio paisaje castellano, duro y áspero y sin embargo bello como el nuevo pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza lo concebía.

Lamina 9 (fig. 2)

378.

20.- "El Guadarrama desde la Moncloa".-

0,48 x 0,795

1893.-

Fdo. "

Museo Sorolla (Madrid),almacen.-

Legado fundacional de la Viuda de Sorolla(apartado VIII,nº.
118/171 Inventario).-

Figuró en la "Exp.Mon."1912,nº.145.- "Exp.Internacional de
Bellas Artes",Madrid,1892,nº.150.-

Todavía con una técnica muy de primera época:imprimación
gris claro,lienzo de grano fino,técnica muy minuciosa y con
los colores mezclados en la paleta.La expresividad del te-
ma reside en el contraste entre la llanura y la montaña,ella
anuncia el nuevo gusto,se va a repetir en Beruete como en
toda la literatura de paisaje de finales de siglo:el contras-
te de la llanura y la montaña,expresión de fuerza según Gi-
ner de los Rios,expresión de la lucha que exista en la natu-
raleza castellana por contraste con el suave discurrir de los
paisajes del Norte de España,a los que califica de femeninos.

LAMINA 10(fig.1).-

673.14

24.- "Un rincón de Galicia".-

1893.-

Fdo.

Figuróen: "Exposición del Círculo de Bellas Artes", 1893, nº. 72.-

Bibliografía:

"Ilustración Española y Americana", 15 de Agosto, 1893, t. II, págs. 37-89, (reproducido en grabado).-

El grabado se reproduce con una técnica suelta que debía ser la del cuadro. Este cuadro debió ser hecho sobre un apunte de cuadros anteriores porque a Galicia no va estos años.-

LAMINA 10 (fig. 2).-

22.- "Paisaje de Torrelodones".-

47,5 x 80,5 cms.-

1891.-

Fdo.-

Museo del Prado, s. XIX. (Cason del Buen Retiro). Madrid.-

Donativo de Doña M^a Teresa Lóret, Vda de Beruete (Acta del Patronato, 13-VII-1972.). Consta en el antiguo inventario con el nº. B. 85. Colgado en la sala X. Consta en el nuevo inventario con el nº. 913., Inv. P. 1971/93.-

Exp. Int. 1892, nº. 149.-

300.17

23.-"Pinar de Cercedilla"(Estudio).-

25 x 45 cms.-

1891.-

Figuró en la "Exp.Internacional de Bellas Artes",1892.

nº.151.-

Bibliografía:

"La Ilustracion Española y Americana",22-III-1893.-

24.-"La Maladeta"(Pirineos españoles)".-

Figuró en "Exposicion.Impresiones de viaje",Círculo de Bellas Artes,Madrid,I-1894.-"Exp.Mon.",1912,nº.144.-

Bibliogr:

Rev."La Ilustracion Artística",22-I-1894,pg.50:"Crónica de Arte"por Balsa de la Vega.-

25.-"Cercanías del sardinero".-

Idem supra.-Sin localizar en la exposicion de 1912.-

26.-"Playa de Eastbourne"(Inglaterra).-

Idem supra.-"Exp.Mon."1912,nº.153(?),156(?)

27.-"Paisaje del Pardo".-

0,48 x 0,80 mts.-

Figuró en "Exp.Nacional de Bellas Artes",1895,nº.134.-

28.- "Los baños de la Cava" (Toledo).

0,80 x 0,37.

1894.

Pertenecía a la col. de Doña Isabel Regoyos hasta 1941 al menos.

Figuró en: "Exposición Monográfica de 1912", nº160.- "I Bienal Hispanoamericana de Arte" (1941).

Se cita en el cuaderno de notas del autor entre uno de los 94 cuadros que pintó entre octubre y noviembre de 1894 en Toledo.

29.- "Tren en la noche".

0,15 x 0,28.

o/carton.

Firmado: A. de B.

1895.-1896.

Col. Santiago Castro.

Figuró en: "Exposición Aureliano de Beruete. Colecciones particulares". Sala Repesa, 1970, Madrid, nº28.

Es interesante especialmente en cuanto al motivo contemporáneo que elige, el retrato de las máquinas contemporáneas era motivo en la temática de la pintura francesa impresionista, desde diversos aspectos, aunque el tren en movimiento a través del paisaje es un motivo que utilizó Pízarro, y no se puede olvidar que Beruete tuvo ocasiones de conocer sus obras, pues sus contactos con Francia son importantes.

LAMINA: 11.-

36.- "Vista de Toledo". Vista sur desde los cigarrales.

0,50 x 0,895.

1895.

Firmado: "A de Beruete". Al dorso sobre el bastidor: "Toledo 1895"
a lápiz negro.

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.

Figuró en: "Exposicion de Bellas Artes de 1895", n.º 133.- Exposi-
cion "Un siglo de Arte español", n.º 29: "Vista de Toledo con S. Juan
de los Reyes".

Bibliografía: Rev. "Historia y Arte", 11-VI-1895. Año I, n.º 4, pg. 67.-
Catálogo del "Museo Arqueológico de Toledo". Gufa de los Museos
de España. VIII. pp. 170-180.-

J. de la Puente y F. de Santa Ana: "Catálogo del Museo de Arte Con-
temporáneo de Toledo". Servicio de Publicaciones de Min. de Ed.
y C., Madrid, 1975. pg. 64.

El tema de Toledo va a ser desde estos años repetido muchas ve-
ces en la obra del pintor, realmente el volver la vista hacia la
pintura del s. XVII llevó a una corriente de estudio y admiración
hacia la pintura de Velázquez, y también del Greco, baluartes
de la pintura nacional, considerándose desde entonces represen-
tantes del alma artística nacional, la bibliografía sobre ambos
comienza a ser abundante, y uno de los cuadros que se estudia
y cita en varias ocasiones es la "Vista de Toledo" del Greco;
es de suponer que todo esto no le pasa desapercibido a Beruete
que desde estos años especialmente se une a la corriente que
busca la identidad nacional perdida, y uno de los modos fue
a través del paisaje.

LAMINA. 12 (fig. 1).-

34.- "Vista de la Vega Baja desde el Cambrón: el río y sus riberas
con la fábrica de armas al fondo".

o,50 x o,8o5.

Firmado: "A. de Beruete". Al dorso: "Toledo 1895".

1895.

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.

Donacion de la Viuda del autor al Museo Arqueológico de Toledo (30 de Mayo de 1923).

Figuró en: Exposicion "Un siglo de Arte español" (1856-1956),
nº 28: "Vega del Tajo".- Exp. Nac. 1895, nº 132(?)

Bibliografía: Catálogo del "Museo Arqueológico de Toledo". Guía
de los Museos de España", VIII, 1958, pg. 170-180, en la dirección:
"Vista del Tajo".

J. de la Fuente y F. de Santa Ana: "Catálogo del Museo de Arte
Contemporáneo de Toledo", op. cit., pg. 63.-

Es un panorama amplio, los recursos de perspectiva están cuidadosamente empleados; el horizonte se sitúa a dos tercios de altura, y las líneas diagonales se cortan en una línea de horizonte paralela al marco del cuadro, en ella se sitúa la zona más profunda junto con el cielo, esta zona se sitúa más allá de los puntos de convergencia de las líneas fundamentales del cuadro y con esto es mayor la sensación de lejanía de este último plano. Todavía su pincelada y su color son mezclados en la paleta y las figuritas del primer plano guardan un aire costumbrista.

LAMINA. 12 (fig. 2).-

32.-"Vista parcial de Toledo".-

1,78 x 1,00 mts.-

1897.-

Fdo.-

Col.A.de Beruete y Regoyos.-

Figuró en "Exp.Nacional de Bellas Artes",1897,nº.154.-"I Bie-
nal Hispanoamericana",1941.-

Bibliogr:

Faraldo,R:"Aureliano de Beruete",Ed.Omega.S.A.Lám.6.-

En primer plano el río, las casas y una pesquera; al fondo
y en alto la ciudad, situada a la izquierda. Los volúmenes
se delimitan cuidadosamente y la técnica es todavía muy
cuidada y minuciosa utilizándose el barniz.-

LANINA 13(fig.1).-

33.-"La huerta del Cristo(Toledo)".-

0,50 x 0,81 cms.-

Figuró en "Exp.Nacional de Bellas Artes",nº.155.-

"Cercanías de Toledo"(Estudio).-

0,48 x 0,81 mts.-

Figuró en "Exp.Nacional de Bellas Artes",1897,nº.156.-

24.- "Lavaderos del Manzanares".

1897.

Reproducida en la Rev. "Blanco y Negro" 1897.

Figuró en: "Exposicion Artística a beneficio de los soldados heridos en Cuba y Filipinas", Madrid, Marzo de 1897.

Bibliografía: Rev. "Blanco y negro", 13-III-1897.-

36.- "Costa de S. Juan de Luz".

14,5x27 cms.

1899.

Col. Santiago Corral.

En este año y por 1900 y 1901 pinta en S. Juan de Luz. La pincelada es cada vez más suelta y la mezcla en la paleta más escasa, a partir de 98 el estudio intenso de Velazquez que debió suponer la realización del libro le llevan a una mayor soltura de color y pincel, camino en el que va a encontrar su personalidad posterior.

LAMINA. 13(fig.2).-

36.-"Orillas del Tajo(Toledo)".-

o,49 x o,81

1899.-

"Exp.General de Bellas Artes",1899,nº:113.-

37."Huertas de la Isla.Toledo".-

o,49 x o,81

1899.-

"Exp.Nacional de Bellas Artes ",1899,nº:114.-

38."Un arroyo(cercanías de Madrid)".-

o,81 x o,49

1899.-

"Exp. Nacional de Bellas Artes",1899,nº:115.-

39."Las Covachuelas (Toledo)".-

o,32 x o,51

1899.-

"Exp.Nacional de Bellas Artes",1899,nº:116.-

40."Arboles de otoño(estudio)".-

o,80 x o,48

1899.-

"Exp.Nacional de Bellas Artes",1899,nº:117.-

387

44.- "Alrededores de S. Juan de Luz".

46 x 76 cms.

1899.

Firmado: A de Beruete". Al dorso etiqueta impresa: nº 184.

Col. J. Entrecanales .

Exposicion Mon. de 1912: Nº 184.

Pertenece al mismo grupo que el anterior, en este año trabajó en S. Juan de Luz, Madrid y Toledo , según anota en su cuaderno.

42.- "Toledo, alrededores".

o, 27 x o, 28 mts.

Firmado: "A de Beruete". Al dorso etiqueta impresa: nº 47.

Fecha: 1900, aproximadamente.

Col. J.L. Magallon.

Exposicion "Aureliano de Beruete . Colecciones particulares".

Sala Repesa, 1970. nº 47.

388

43.- "La Moncloa".-

o,40 x o,50.-

1900-1902

Fdo.-Etiqueta impresa al dorso n^o.216.-

Col.J.entre canales.-

Figuró en "Exp.Mon."1912,n^o.216,entre un grupo de once estudios hechos de 1900 a 1902.-

En 1900 apunta en su cuaderno de notas:"Estudios de lejos de la sierra en la Moncloa".El tema con la sierra al fondo va a repetirse con frecuencia;a partir de estos años insiste en dar la idea de distancia,de lejanía,este tipo de composicion narrativa continua la tradicion romántica,expresando lo inasible,lo infinito,concepto que toca el mundo de la metafísica y de la filosofía,por ello este concepto descriptivo entra dentro de la filosofía de la generacion literaria del 98,actuando en gran parte en sus narraciones paisajísticas.-

389

44.- "Playa inglesa".-

0,27 x 0,36 mts.

1901.-

Col. Santiago Corral.-

Figuró en "Exp...sala Repesa", II-1970. Madrid.- Debió figurar también en la "Exp. Mon.", 1912, pues de 1901 hay uno de East-bourne.-

Beruete viajó en varias ocasiones a Inglaterra y expuso allí alguna vez, antes de 1901 ya en 1894.-

Recuerda el preimpresionismo de Boudin: técnica suelta y figuras sugeridas en breves pinceladas con dimensiones mínimas confundiendo con la naturaleza.-

LANINA 14.-

45.- "Rio, Quimperlé (Bretaña)".

49 x 79,5.

1901.

Firmado: "A de Beruete".

Col. Santiago Corral.

Procedente de Doña Isabel Negoyos, vda de Beruete.

Figuró en: Exposición de 1912 con casi total seguridad, pues del nº 236 al 239 son de este tema. Este es el 238: "Rio Laita...

Sino éste, al menos un compañero figuró en la "VIII Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes", Mayo, 1902, pg. 7., nº 37:

"Paisaje de Quimperlé".

Exp. "Aureliano de Beruete" (1845-1912). Palacio de Bibliotecas y Museos. Noviembre-Diciembre, 1941. Madrid. nº, 27.

Exp... Sala Repesa, 1970. Madrid, nº, 12.

Es en este cuadro un realista al modo francés, este paisaje es casi corotiano o del Píjarro de la primera época: rigurosamente construido a base de marcar las líneas, en este caso las verticales que subrayan el volumen cúbico de la casa por medio de los mástiles y chimeneas de las barcas, están dentro de un recinto triangular marcado por diagonales trazadas con caminos y setos, la base del triángulo es el marco del cuadro y el agua del primer plano, recurso muy de los de Barbizon y de Corot; anotemos que las barcas están dentro de este espacio, repitiéndose fuera de él, la repetición del motivo en distintos planos es un recurso compositivo común, por otro lado existe una intencionalidad en no desarrollar totalmente el triángulo, para aproximarse a una visión fotográfica. Armonía de tonos verdes, con los que contrasta solo una mancha roja en la chimenea de la barcaza.

LAMINA. 15.-

46.- "Quimperlé de Noche". Bretaña.

0,45 x 0,37.

1961.

Firmado: "A de Beruete".

Col. S. Castro.

Precedente de Isabel Regoyos.

Exp. Non. 1912, n.º 239.- Exp. Sala Repesa, 1970, n.º 18. Madrid.

Extraño paisaje nocturno; escasos en la obra de Beruete; construcción a base de volúmenes cúbicos que ordenan la oscuridad de la noche; en cuanto a color es casi un estudio de claroscuro.

LIBRO 16, p. 1.-

47.- "En el bosque".

0,50 x 0,82.

1900.

Reproducido en Rev. "Album Salon", Junio de 1901., pg. 166.

Figuró en la "IV Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes", Abril. 1900, Madrid, pág. 9.- Exp. Nac. de B. Artes, 1901. n.º 140 ; en esta exposición obtiene segunda medalla.

LIBRO 16, p. (sig. 1).-

48.- "Paisaje de los Bajos Pirineos".-

0,50 x 0,82

1901.-

"Exp.Ncal.",1901,nº:139.-

49.- "La Virgen del Valle "(Toledo).-

1901.-

0,50 x 0,82

"Exp.Ncal.",1901,nº:141.-

50.- "Cercanías de Toledo".-

0,52x0,50

1901.-

"Exp.Ncal.",1901,nº:143.-

L.I.F. 16, B (fig.2).-

51.- "El Puente de S.Martin(Toledo)".-

0,50 x 0,69

1901.-

"Exp.Ncal.",1901,nº:144.-

52.- "Las últimas hojas".-

0,50x0,69

1901.-

"Exp.Ncal.",1901,nº:145.-

53.- "Almendra en flor".-
0,48 x 0,38
1901.-
"Exp. Ncal." 1901, nº: 146.-

54.- "Estudio de paisaje".-
1,32 x 1,62
1901.-
"Exp. Ncal." 1901, nº: 148.-

55.- "Estudios de paisaje".-
1,32 x 1,63
1901.-
"Exp. Ncal." 1901, nº: 148.-

56.- "Estudio de paisaje".-
1,32 x 1,63
1901.-
"Exp. Ncal." 1901, nº: 149.-

57.- "El Tajo en Toledo".-
 o,50 x o,82
 1900-1901.-

Figúren la "Exp. Nacional de Bellas Artes", 1901, pg. 214.-

Bibliografía

Rev "Album-Salon", agosto, 1901.-

Muy duro de técnica, representa la hoz del Tajo situándose en un punto de vista bajo.-

 58.- "Toledo. Barrio de Covachuelas".-

Bibliografía:

Rev "Album-Salon", 1902, pág. 36.-

Desde los tejados del barrio de Covachuelas, situados en primer plano se ve el amplio horizonte de los campos toledanos.-

LANINA 17 (fig. 1).-

395

59 "Guadarrama desde Madrid".

20 x 48 cms.

Firmado FA de Beruete". Al dorso etiqueta impresa nº 214.

1902.

Col. J. Entracanales.

Figuré en la Exp. Mon. de 1912 en un panel de once estudios titulados con el rótulo "Castilla", y fechados de 1900 a 1902.

Ya a partir de 1900 comienza a apuntar en su cuaderno de notas "estudios de lejos de la Sierra en la Moncloa", esto no es totalmente nuevo en la iconografía del nuevo paisaje, Morera se había dedicado a pintar la Sierra recorriéndola colocándose en una postura cientifista, preocupada por la cartografía, Geografía y Geología del terreno, al mismo tiempo que conservaba un cierto resabio costumbrista de gusto realista todavía teñido de romanticismo; en Beruete se repite la temática dentro del mismo espíritu de su época y ambiente pero adquiere en él visos nuevos, más asimilados a la estética literaria que sitúa la Sierra como fondo y en contraste con el llano, lo que da fuerza a la composición haciéndola nueva, pues la sitúa a una distancia casi inasequible e imprecisa para sugerir con la lejanía la idea de infinito y así pasar de una sensación física a una sensación metafísica, de la que se tinte toda la descripción del paisaje desde Giner de los Ríos a Azorín, inscribiéndose en una visión neorromántica de la naturaleza.

LAMINA.

LAMINA 17 (fig.2).-

60.- "Marina, El Havre"-

32 x 41 cms.-

1902.-

Al dorso: a lápiz "El Havre, 1902". Etiqueta impresa nº. 288.-

Col. Marcelo Jorissen.-

Figuró en "Exp.Mon." 1912, nº. 288.-

Un tercio de la tela esta ocupada por el agua, los otros dos tercios los ocupa el cielo; usa el blanco muy pastoso sin mezcla de gris, los demás colores van del azul al verde, utilizando el complementario rojo-carmin en algunos toques del agua y en las embarcaciones.-

LANINA 18 (fig.1).-

61.- "Nocturno del Havre".-

39 x 49 cms.-

1902.-

Fdo.-

Col. Santiago Castro.-

Figuró en "Exp.Mon." 1912, nº. 263.- "Exp...sala Repesa", Madrid, 1970, nº. 31.-

Se centra en lo que Ruskin denominó region inferior: nubes de lluvia y vapores sin forma ni consistencia, donde a partir de Turner se centró gran parte del paisaje moderno.

LANINA 19.-

697-14

62.- "Marina".-
14 x 22 cms.-
o/carton.-
Sin firma.-

Museo Provincial de Pontevedra.-

Procede, En calidad de depósito, de la col. de D. José Fernandez López (10-6-68). -Consta en el inventario con el nº de entrada 4.777.-

Es un pequeño apunte sobre carton, lo cual da ptra textura a la pasta muy diferente a la que se obtiene sobre el lienzo, esta pasta es usada muy abundantemente y en pinceladas largas, actuando a veces con la brocha. Utiliza los colores sin mezclar: azul intenso, amarillo intenso y blanco como tono puro. En cierto sentido la utilización de los colores sin mezcla tiene su precedente en la técnica de la acuarela, donde el blanco es el del papel y el resto de los colores se usan separadamente, y donde el soporte no se prepara, produciendo un efecto de mosaico coloreado, como el que esta marina produce.-

LAMINA 18 (fig.2).-

4

330 22

3.- "Puerto del Havre".-

49 x 38 cms.-

1902.-

Firmado.-

Col. Santiago Castro.-

Figuró en "Exp.Mon." 1912, nº. 261.- "Exp... sala Repesa", Madrid,
1970, nº. 19.-

Pinta en el Havre en el verano de 1902, haciendolo constar en su cuaderno de notas; se preocupa en estudiar el problema de las brumas y nieblas en su consecuencia de indeterminar los volúmenes, en ello coincide con los problemas y temas propios al siglo XIX, en que el cielo en sus fenómenos de accion y movimiento es el protagonista, incluso en cuanto a fenómeno metereológico; esta tela se centraría en la region celeste superior e inferior, segun terminología de Ruskin aplicada al estudio de Tournier y de los pintores modernos; es en cierto modo la subordinacion a un nuevo pensamiento moral y científico que sugiere lo inasible, lo infinito.-

LANINA 38.-

393-22

64.- "Puerto del Havre".

49 x 80 cms.

Firmado: "Beruete".

1902.

Cál.S. Corral.-

Procedente de la colección de Isabel Regoyos.

Figuró en : "Exp.mon.de 1912", nº262.-"Exposición Aureliano de Beruete (1845-1912)"; Sociedad Española de amigos del Arte, Noviembre-Diciembre. 1941, Madrid. nº6. Palacio de Bibliotecas y Museos.-"Exp... Sala Reposa", 1970. Madrid. nº, F4.-

Este cuadro de las mismas fechas que los dos anteriores, es dentro del mismo tema de construcción más clásica marcándose las zonas de tierra por horizontales y verticales, aunque el resto de la composición está ocupada por el cielo y el agua; el cielo es importante cargado de nubes que se mueven hacia la izquierda, movimiento que se indica por la nube de humo que asciende de la chimenea estableciendo la unión del plano sólido con el gaseoso, ese donde se sugiere la forma inaprensible y la movilidad cíclica de la naturaleza.

LAMINA. 21.-

65.-"El actual cementerio de Carónigos, junto al Cristo de la Vega".-

0,50 x 0,805.-

Fdo.-Al dorso sobre el bastidor "Toledo cementerio antiguo 1902", a lápiz azul.-
1902.-

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.-

Legado de la Vda de Beruete al Museo Arqueológico de Toledo, aceptado al 30 de Mayo de 1923.-

Figuró en "Exp.Nacional de Bellas Artes", 1904, nº.166.-"Expo Un siglo de Arte español"(1856-1956), nº.30.-

Bibliogr:

"Museo Arqueológico de Toledo". Guía de los Museos de España. VIII. 1958, págs.179-180: en la dirección.-J.de La Puente/
F. de Santa Ana: "Cat.del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo", págs.63-64.-

El enfoque está elegido con toda la intención de situar la vertical de la cruz en el centro del cuadro, subrayada por los cipreses y opuesta al plano intermedio donde se sitúa la línea horizontal del muro con nichos, elemento divisor del cuadro; en el fondo la ciudad mezcla los planos horizontales y verticales, repitiendo las horizontales que se habían dado separadas en los primeros planos. Como vemos la construcción es rigurosa en la línea del mejor paisaje compuesto.

LANINA 22(fig.1).-

40134

66.- "Lavaderos del Manzanares".

0,575 x 0,81 ms.

Fdo: A. de Beruete" en negro (en la parte inferior izquierda).

Inscripciones: "Madrid, 1904 a lápiz, 25 (2. Delcamo) a lápiz y etiqueta impresa 645 (al dorso sobre el bastidor).
Museo Sorolla.

Legado fundacional de la Vdq de Sorolla (No consta en el inventario).

Parece por título y medidas el n.º. 161 de la "Exposición Internacional" de 1904 (este año la exposición nacional estaba dentro de esta Internacional).- "Expos. Mon. de 1912", n.º. 645.-

LAMINA.- 22 (fig. 2).-

67.- "Los altos de Amaniel".-

0,49 x 0,81

1904.-

"Exp.Ncal."1904,nº:159.-

68.- "Orillas del Manzanares".-

0,58 x 0,81

1904.-

"Exp.Ncal."1904,nº:160.-

69.- "Invierno".-

0,58 x 0,81

1904.-

"Exp.Ncal."1904,nº:162.-

70.- "Toledo".-

0,58 x 0,81

1904.-

"Exp.Ncal."1904,nº:163.-

71.- "Cigarrales de Toledo".-

0,49 x 0,81

1904.-

"Exp.Ncal."1904,nº:164.-

72- "El Tajo".-
0,18 x 0,51
1904.-
"Exp.Ncal."1904,nº:165.-

73- "Estudios".-
1,35 x 1,82 mts.
1904.-
"Exp.Ncal."1904,nº:167.-

74 "Estudios"
1,10 x 1,75
1904.-
"Exp.Ncal."1904,nº:168.-

75 "Alto de el Pardo".-
0,70 x 2,75
1904.-
"Exp.Ncal."1904,nº:169.-

76.-"Toledo".-

49 x 80 cms.-

1903.-

Fdo.ang.inf.dcho:"A.de Beruete".-

Al dorso sobre el bastidor a lápiz:"Toledo,1903".-

Col.D.Xavier de Salas.Madrid.-

La ciudad aparece distante del espectador,destacando el Alcazar a la derecha y las diversas torres de iglesias por toda la ciudad;pero la composicion del cuadro se señala en los primeros planos,marcando los diversos planos con el tratamiento de la luz y el color ,alternando planos en sombra y planos iluminados,zonas de colores frios y zonas de colores calientes cargados de claridad;todo ello va dando profundidad hasta llegar al horizonte donde está la ciudad.La organizacion geométrica y lineal tambien tiene su importancia:Triangulizacion del espacio,caminos intencionalmente marcados...etc.-

LAMINA.- 23,A.-

16 03 -2

27.- "Madrid nevado".

32 x 48 cms.

1904.-Al dorso etiqueta impresa nº527.

Col. D.Santiago Castro.

Procedente de Isabel Regoyos.

Figuró en:"Exp. Mon. de 1912",nº527.-"Exp...Sala Reposa",
Madrid ,1970.nº30.

A partir de este año las notas escasean ,la produccion es ~~gran~~
grande y en su cuaderno de notas las referencias se convier-
ten en pura estadística ,no apareciendo ni siquiera los tí-
tulos de los cuadros .

La temática que aquí se comienza a desarrollar muestra una
preocupacion por la problemática del color años atrás sus-
citada en la pintura francesa ,en especial en el grupo de
los denominados "Impresionistas" :el estudio de los comple-
mentarios ,cuya mezcla produce los colores acromáticos,bien
por ~~sustracción~~ ^{sustracción}grandose el negro,bien por acumulacion resul-
tando el blanco; la blancura de la nieve se toma como sujeto
de investigacion en numerosas ocasiones a lo largo de la his-
toria de la pintura.

LAMINA. 23, B.-

4
48.- "El Pardo"(Madrid).-

O/carton.-

1904(?).-

Figuró en la "Exp.Sala Repesa"...II,1970.nº.43.-Propiedad
entonces de Juan Antonio Acha.-

49.- "Lavanderas del Manzanares".-

23 x 14,5 cms.-

1904.-

Col.Rafael Pena

"Exp.sala Repesa"...II,1970.nº.45

50.- "Vista de Madrid"

35 x 19,5 cms.-

1904.-

Col.Rafael Pena

"Exp.Sala Repesa"...II de 1970.nº.46.-

84.- "El Tajo" (Toledo).-

0,575 x 0,76

1905(?).-

Museo de Arte Moderno (S. XIX): Casón del Buen Retiro.-

Procedencia: Museo Español de Arte Contemporáneo.-

Donativo de Doña M^a Teresa Moret, vda de Barneto, 13-VII-1922.

Consta en el Antiguo Inventario con el n^o. B. 61.- Inventuriado en 1971: n^o. 924.- Inv. P. 1971/94.-

"Exp. Mon." 1912, n^o. (?).- "Exp. Sociedad Española de Amigos del Arte" XI-XII-1941, n^o. 35.-

Es una vista de parte de la ciudad desde la hoz del Tajo, tomando el río desde una perspectiva alta.-

4

82.- "El Guadarrama en día claro"-

58 x 80 cms.-

Fdo="a.de Beruete" ang.inf.dcho.-

1905.-

Col.D.Santiago Corral.-

"Exp...Sala Repesa",Madrid.1970,nº 4.

Bibliografía:

-Pena López,C., "Aureliano de Beruete y la Generacion del 98",

"Rev. de la Universidad Complutense de Madrid",vol.XXII,nº86.

pp.143-147.-

Esta tela tiene todavía el encuadre de una vista panorámica, y en ella se utilizan todavía los recursos clásicos de la perspectiva: la línea oblicua que se dirige hacia la izquierda figurando un camino rompe la horizontalidad que marca la línea del horizonte, dando profundidad y movimiento a la composición, subrayándola está por un lado la inclinación del árbol por un lado, y por otro en el cielo las nubes se colocan de modo que quede patente el movimiento que de izquierda a derecha se viene marcando, así la esquina superior izquierda está ocupada por nubes mientras que el lado derecho queda vacío.

LAMINA. 24.-

83.- "Guadarrama con neblina".-

28,5 x 48 cms.

Fdo.ang.inf.izdo:"A. de Beruete".-

1905.-

Col.D.Santiago Corral.-

De nuevo el Guadarrama como fondo en la línea del horizonte, de nuevo la composición se enmarca en un formato apaisado que remarca la horizontalidad; en este caso la sensación de quietud es todavía mayor pues no se señala ningún fenómeno atmosférico que de movimiento a la acción: el cielo, minuciosamente trabajado, está limpio de nubes. Se juega con la triangularidad oblicua formada por la tapia situada a la izquierda y la confluencia en ella de la mancha oscura también triangularizada que se sitúa de izquierda a derecha. La pincelada es suelta, con zonas muy empastadas.-

LAMINA 25(fig.1).-

84.- "Almendros en flor(Plántio de los Infantes). "

31 x 46 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

1903-1905.-

Col.D.José Entrecañales.-

"Exp.Mon.",1912,nº295,formaba parte de un panel de 13 estudios.-

Situa al espectador en un punto de vista bajo; la composición pierde su enfoque panorámico, para ello las figuras(árboles) ocupan casi toda la tela quedando cortadas por el marco. Juegan gamas frías: del azul al verde pasando por el violeta, el brillo se consigue con el blanco, sobre el que se dan algunos toques de roas y rojos, único contraste cálido.-

LAMINA.- 25(fig.2).-

85.- "Orillas del Manzanares"-

49,5 x 80 cms.

Fdo.ang.inf.dcho:"A.de Beruete".-

1905.-

Col.D.Santiago Corral.-

Procede de Doña Isabel Regoyos.-

Corresponde al mismo tema, composicion y modelo que el nº 645 de la "Exp.Mon" de 1912 , hoy en el Museo Sorolla, fecha-
do en 1904.-"Exp.Un siglo de arte español"(1856-1956)(en este
catálogo se aclara que al dorso tiene la fecha de 1903 pero
que sería repintada en 1905).-"Exp...Sala Repesa",Madrid.
1970,nº1.- "Exp.A.de Beruete".Sociedad española de Amigos
del Arte",XI-XII-1941.Madrid,nº4.-"I Biental Hispanoamerica-
na de Arte de 1941".-

Bibliografía:

Rev."La Ilustracion Española y Americana",30 de abril de
1912,pág.260:"Exposicion de Aureliano de Beruete en el Es-
tudio de Sorolla"(Reproduccion).-

El agua en prim er plano es tema que surge en la pintura
con los de Barbizon,tomado en numerosas ocasiones por el
Naturalismo español,ya años antes lo vimos enmBeruete;la
composicion debió ser concebida años antes pues resulta muy
clásica para estos años ,incluso hay en la narracion un
resabio de costumbrismo que contrasta con la preocupacion
tecnicista que muestra estos años el autor.-

LAMINA.- 26.-

86.. "Cumbres de Monch".-

50 x 80 cms.-

Fdo.ang.inf.dcho;"A. de Beruete".-

1905.-

Col. D.Marcelo Jorissen.-

"Exp.Mon."1912,nº.370.-

En 1905 pasa su verano en Suiza, así lo hace notar en su cuaderno de notas ,de esos años tiene varios cuadros, en ellos se continua la temática de alta montaña en el género de paisaje que en España había penetrado con la pintura de Haes, pero que quedará fijada con las preocupaciones geológicas y geográficas de La Institucion Libre de Enseñanza que se interesaron en revalorizar la montaña próxima del Guadarrama, en su búsqueda de identidad nacional con los paisajes propios.

87.. "Murren con sierra nevada".-

49,5 x 81 cms.-

1905.-

Col.D.Santiago Corral.-

"Exp.A.de Beruete".Sociedad Española de amigos del Arte,

XI-XII-1941,Madrád,nº.44:"El Wetterhorn y Murren(Suiza)".-

"Exp...Sala Repesa",Madrid.1970,nº15.-

LAMINA.- 27.-

1212--5

88.- "Vichy, Lavandera"-

20 x 30 cms.-

Fdo. y dedicado en el ángulo inferior izdo: "Al Dr. Alalern(?)

A. de Beruete".-

1905.-

Col. D. Santiago Castro Cardús.-

"Exp... Sala Reposa", 1970. Madrid, n.º 38.-

Otra parte del verano de este año lo pasa en Vichy donde p
pinta varias telas así lo hace constar en su cuaderno de
notas, del año siguiente tiene también telas de las montañas
suizas.

LAHINA.- 28

89.- "Paisaje de arboleda en el paraje de Cantarranas".-

0,24 x 0,38

1905.-

Subastado en Duran (Madrid) en Noviembre de 1970, Subasta
n.º 13. Procedente de la col. Moret. Salida en 40.000 pts.-

413-83

90.- "Barrio de Bellas Vistas".-

58 x 82.-

1906.-

Museo de Arte Moderno ,s.XIX.Madrid.- Cason del Buen Retiro.-

Procedencia:Museo Español de Arte Contemporáneo.-

Inventario del M.A.M.:R.o.14-7-1913.Donativo.(B.62).Estuvo

depositado enValencia por O/. Direccion General de Bellas

Artes,8-12-1936.No consta la fecha de devolucion al Museo.

Inventariado en 1971:nº.923.-Inv.P.1971/103.-

"Exp General de Bellas Artes de 1906",nº.129.-"Exp.Mon.,1912,

nº.553.-"Exp.Soc.Esp. Amigos del Arte",XI-XII-1941.Madrid,

nº.36.-

91.- "Castillo de S.Servando" (Toledo).-

37 x 47,5 cms.-

Fdo:A. de Beruete.-

Hispanic Society of America.-

Regalado a la Hispanic Society por A. de Beruete y Moret
en 1912.-

"Exp.Mon".1912,nº.463 o 464.-

Cat."The Hispanic Society of America"(19-20th.centuries).du
Gué Trapier,E.vol 1.pg.173:LIX/Al46.-

92.- "Madrid". Vista desde el Cristo del Pardo".-

79 x 57,5 cms.-

1905.-

Al dorso sobre el bastidor: "Madrid 1905".- Abajo a la derecha el nº: 43976.-

Col. D. Xavier de Salas. Madrid.-

Aquí la armonización en las gamas verdes resulta perfecta y denota un gran conocimiento técnico del juego de colores; con el verde contrasta algunos toques amarillos, rojos y morados; en algunas zonas da toques de blanco bastante empastado. La composición se realiza casi totalmente en base a la organización y gradación de los verdes y de el color en general, desde los primeros a los últimos planos, que se superponen dejando la línea del horizonte altísima y muy poco espacio para el cielo. La perspectiva lineal es apenas utilizada aquí haciendo el pintor un ensayo complicado de perspectiva colorística.-

LAMINAA: 29.-

93.- "La casilla, en los alrededores de Madrid".-

37 x 48 cm.-

1904-1906.-

Edp.ang.inf.dcho:"A.de Bernuete".-

Col.P.Santiago Corral.-

En estos años se ve el interés que suscitaron en Bernuete los experimentos impresionistas y postimpresionistas, que poco antes había rechazado expresándolo en alguna ocasión como en la crítica que le hace a Sorolla en 1901, en ella alaba a este pintor porque no alcanza el excesivo tecnicismo del impresionismo; sin embargo por estos años comienza a experimentar con el impresionismo de vez en cuando, acabando por reconocer su valor dentro de la evolución pictórica, así habla en un artículo sobre Martin Rico: "Boudin, Claude Monet, Sisley ensancharon los horizontes del paisaje, lograron la sensación luminosa de los colores, más aun la vibración de la luz sobre los objetos, el efecto que estos nos producen en la naturaleza por la atmósfera luminosa porque se hallan envueltos; problema que aun no había sido resuelto ni aun siquiera planteando antes de ellos". Pues bien en esta tela utiliza los recursos impresionistas en los primeros planos donde yuxtapone las pinceladas, jugando con el azul, rojo-anaranjado, violeta y verde, logrando la luminosidad a base de los contrastes de complementarios.

Bernuete, A., "Joaquín Sorolla y Bastida", Rev. "La Lectura", 1901, vol. I., págs. 8-29.-

Bernuete, A., "Martin Rico", Rev. "Cultura y Arte", 1906, vol. X.-

LAMIN 30.- diapositiva.-

94.- "Barrio de Bellas Vistas".-

41 x 55 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

1906.-

Col.D.José Entrecañales.-

Procedente de Isabel de Regoyos.-

"Exp. Mon."1912,nº554(etiqueta impresa al dorso).-"Exp. .
Sociedad Española de Amigos del Arte",Madrid,XI-XII-1941.
nº 10.-

En cuanto a paisajes urbanos se refiere Beruete va a elegir los suburbios y extrarradios de la ciudad,es curioso esta diferencia de la pintura española frente a la francesa que pintó los grandes Bulevares de Paris,las terrazas de los cafés y en general la vida de la gran ciudad burguesa, mientras Baudelaire proclamaba una temática de la época años antes,la burguesía española no había alcanzado la suficiente entidad para dar tema a la pintura y literatura ,España seguía siendo una sociedad entre urbana y campesina,tirando más bien a lo segundo que a lo primero y Madrid no era un hervidero de salones,nuestra sociedad ciudadana no había entrado en las consecuencias de una revolucion burguesa porque realmente no la había logrado, por tanto sus protagonistas eran otros y otros sus paisajes típicos.Todo ello se reflejó aun más en la novela,Baroja sería un ejemplo de ello,su mirada sobre Madrid como paisaje se centra en los ~~des~~ desmontes,suburbios y zonas de ciudad que a finales del siglo pasado estan entre el pueblo y la ciudad.

LAMINA.- 31(fig.1).-

95.- "El Manzanares bajo el Puente de los Franceses".-

57 x80,5 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

1906.-

Col. D.Santiago Corral.-

Procedente de Doña Isabel Regoyos.-

"Exp.Nac.1906,nº.112.-

"Exp.Mon."1912,nº.651.-"Exp.A.de Beruete".Sociedad Española de Amigos del Arte.MI-XII-1941,nº.21.Madrid.-"I Biental Hispanoamericana de Arte",1941.-

Este cuadro muestra la aceptación en 1906 de los contenidos y presupuestos culturales que animaron a los artistas franceses de vanguardia del último cuarto del siglo XIX, de aquellos que se preocupaban por la estética oriental y su pintura, de los que tomaban en cuenta los nuevos encuadres y composiciones que descubrió la fotografía y de los impresionistas más puros centrados como Monet en las relaciones luz-color a la luz de los descubrimientos de la Física; se olvida absolutamente la visión de conjunto para dar un detalle de él, la ausencia de narración es clara y el motivo central se convierte en un cuasi-experimento a saber los reflejos de la luz en el agua y sus efectos sobre el color; la influencia de la fotografía y del paisaje japonés se delata en los planos cortados lejanos totalmente del paisaje compuesto; la aceptación de todo lo expuesto llega a España con retraso, Beruete lo conoció años antes y solo lo aceptó por estos años, tal vez a la vista de la joven pintura.

LAMINA.- 31(fig.2).-

96.- "El puente de Alcántara(Toledo)E.-

0,81 x0,57 mts.-

Fdo:A.de Beruete.-

1906.-

Hispanic Society of America(?)

~~Reservado~~ a la H.S. of A. por Aureliano de Beruete y Most
en 1912.--(el título coincide pero las medidas que da el catá-
logo coinciden con el número inmediatamente anterior de la
Exposición Nacional de-1906).-

Exposición General de Bellas Artes", 1906.nº.126.--"Exp.Mon."

1912,nº.458.-

Bibliografía:

Catálogo "The Hispanic Society of America"(19th-20th Centuries)
du Gué Trapier, E.vol,1.pg.171.-

Rev."La Ilustración Española y Americana", 22 de Mayo de 1906,
pág. 325:"Exposición de Bellas Artes de 1906".-(Reproducción).-

En 1906 apunta en su cuaderno de notas como lugares de traba-
jo: Madrid, Parraces, Grindelwald y Toledo; Toledo continua sien-
do tema de primer orden en la narrativa de Beruete, que mantie-
ne los redescubrimientos de la Institución Libre sobre la te-
mática de la pintura del Siglo de Oro y su Literatura.-

LAMINA.- 32.-

97.- "Toledo 1906".-

0,67 x 1,00 mts.-

1906.-

Colec.D.J.Entrecanales.-

De estas mismas medidas presenta dos en la Exposicion Nacional de Bellas Artes de 1906, pero no se puede confirmar que sean alguno de ellos.-

98.- "Toledo.Cercanías": "El camino de los Cigarrales".-

35 x 53 cms.

1906.-

Col.D.Santiago Castro Cardús.-

"Exp.Mon."1912,nº.462.-"Exp...Sala Repesa",Madrid.1970,nº20.-

Adquiere el aire de un boceto preparatorio, de un estudio técnico ; por estos años ha abandonado casi la recomposicion de los apuntes del natural, dando visiones fotográficas de un "trozo" del panorama, de un detalle del conjunto, y en él desarrolla toda serie de juegos de paleta superponiendo pinceladas.-

LAMINA 33

99.- "Toledo: Los Rondaderos".-

38 x 48,5 cms.-

1904-1906.-

Col.D.J.Entrecanales.-

Procedente de Doña Isabel Regoyos.-

"Exp.Mon."1912,nº.483(en un panel de estudios sobre Toledo fechados de 1902 a 1907).- "Exp.Sociedad Española de Amigos del Arte",XI-XII-1941,nº.12.-

Vista de la hoz del Tajo desde un punto de vista bajo con el agua en primer plano. Todavía utiliza ciertos tonos sepia.

LAMINA.- 34

100.- "Cumbres del Berner Oberland"(Suiza).-

48 x 78 cms.-

1906.-

Col.D.Santiago Casrto.-

"Exp.Mon."1912,nº.380.-"Exp...Sala Repesa",1970.Madrid,Mº32.

Segun su cuaderno de notas y el catálogo de la Exposicion de 1912 está en Suiza los veranos de 1905-6-7 donde se dedica a pintar la alta montaña.En este caso su interés está próximo a aquel que hubo de inaugurar Turner en la pintura y que se expresa en "LLuvia,vapor y velocidad":como los fenómenos atmosféricos(en este caso las nubes) actuan sobre las formas más asequibles, dando una nueva vision de la naturaleza:en el s.XIX hay un interés por expresar "lo infinito" desde el Romanticismo ,en concreto Ruskin y Turner se centran en el estudio de cielos y nubes buscando oponer al infinito abstracto y geométrico de la ciencia(Perspectiva) un infinito pintoresco más bien de caracter metafísico que físico

LAMINA.- 35

101 "Grundelwald".-

48 x 78 cms.-

1906.-

Col.D.S. Castro Cardús.-

"Exp.Mon."1912,nº.379.-"Exp...Sala Repesa"1970.Madrid,nº29.-

Coincide exactamente en medidas y fecha con el nº 376 de dicha exposicion que se expuso en La Sociedad Española de Amigos del Arte,perteneciente por entonces a Isabel Regoyos,

LAMINA 36

4217

102 "Cumbres nevadas"(Suiza).-

33 x 55 cms.

1906.-

Fdo.ang.inf.dcho:A.de Beruete.-Detrás,a lápiz:"Grundelwald,1906".

Col.D.Marcelo Jorissen.-

Los estudios suizos de estos años en las montañas suizas son un experimento técnico con los colores fríos que van del verde al azul,hasta el exceso de violáceos,logrando una luminosidad casi eléctrica y artificial,solo hay unos toques de carmines en el cielo dando calor al conjunto.

LAMINA.- 37(fig.1).-

103 "Casas y laderas del Grundelwald".-

56 x 81 cms.-

Fdo.ang.inf.dhho:A.de Beruete.-

Perteneció a D.Santiago Corral hasta 1974, subastándose en la Sala Duran en Junio de 1974.-

"Cat.Subasta Especial.Sala Duran",nº.48,11 de Junio de 1974, lote nº 47.-

LAMINA 37(fig.2).-

104 "Vichy, paisaje pantanosoy-

22 x 30 cms.-

1906.-

Col.D.Santiago,Castro Cardús.-

"Exp. Non.1912,nº.327.-"Exp...Sala Repesa",1970.Madrid,nº33.-

A Vichy iba Beruete a tomar las aguas todos los años y al menos desde 1903 deja constancia con estudios y apuntes.-

LAMINA.- 38.-

105 "El cigarral de las cañas"(Toledo).-

o,67 x 1,00

"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.124.-

106 "El Tajo(Toledo)4.-

o,67 xl,00

"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.125.-

107 "Almendros y encinas".-

o,67 x 1,00

1906

"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.127.-

La despreocupación por la narrativa costumbrista o anecdótica deriva claramente en paisaje hacia una temática aparentemente carente de temática, de motivo, pero realmente esto supuso nuevas preocupaciones que en este género tiene relación con el cientifismo positivista, así la Geografía, la Geología, la Botánica están en la cultura pictórica presentes de forma evidente: los árboles con su especificidad figuran como temas; las diferentes clases de formaciones geológicas se determinan muchas veces en los títulos de los cuadros. Aquí el título denuncia denuncia esa nueva temática.

108 "La casa amarilla".-

o,57 x o,81.-

"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.128.-"Exp.Non."1912,
nº.529.-

1023-1024

- 109 "El monte de el Pardo".-
0,57 x 0,81.-
"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.130.-

- 110 "Tiempo gris".-
0,57 x 0,81.-
"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.131.-

- 111 "Los lunes de Amanuel".-
0,57 x 0,81.-
"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.132.-

- 112 "Miseria y sol".-
0,50 x 0,53.-
"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.133.-

- 113 "Paisaje de Lurren".-
0,50 x 0,63.-
"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.134.-

- 114 "Estudios de cumbres nevadas en el Oberland Bernés(Suiza)".-
0,50 x 2,50
"Exp.Nacional de Bellas Artes",1906,nº.135.-

115 "Grundelwald nevado".-

56 x 81 cms.-

Fdo.ang.inf.izado.-

1907.-

Col.Santiago Corral.-

"Exp.MonV,1912,nº?-"Exp.Soc.Española de Amigos del Arte",

11-XII-1941,nº.42.-"I Bienal Hispanoamericana de Arte",1941.-

Bibliogr:

Rev."Museum",1912,vol.II.,pág.42.-

En el año 1907 el pintor vuelve a Suiza,anotando en su cuaderno de notas los estudios que realiza allí .-

LANINA 39.-

116 "Grundelwald".-

1906

Fdo.ang.inf.izado.-

"Exp.Mon",1912,nº.381.-

Col.Juan Antonio Bravo(Madrid).-

117 "Watterhorn".Murren,Suiza.-

1906

Col.Juan Antonio Bravo.Madrid.-

118 "Picos del Grindelwald".-

56 x 81 cms.-

Fdo.ang.inf.dcho;"A.de Beruete".-

1907.-

Col.D.Santiago Corral.-

Una vision de la montaña en un segundo plano, desde la ladera, que difiere de los anteriores en el punto de vista en que se situa el pintor, ahora la montaña no ocupa el primer plano, ni el horizonte como cuando hace estudios del Guadarrama a donde casi nunca se suele aproximar.-

LAMINA.- 40.-

119 "Al pie del Jungfrau".- 1907.-

"Exp.Mon."1912,nº.3897,3917.-

Bibliografía:"RevVMuseum",1912,vol.II,pag.433.(Reproduccion):

"A.de Beruete",por Rafael Domenech.-

De nuevo se situa en la alta montaña y capta los fenómenos naturales que allí se dan, en este caso el glaciar y rios de deshielo.-

LAMINA(Sobre la Revista).-41(fig.1).-

120 "En el Valle del Grindelwald".

1906-1907.-

"Exp.Mon."1912,nº7.-

Bibliografía:Rev."Museum"1912,vol.II,pag.434.(Reproduccion);

"A.de Beruete",por Rafael Domenech.-

(LAMINA(Sobre la Revista)- 41(fig.2).-

124 "Vista de Toledo desde los Cigarrales".-

426

0,68 x 1,00 ms.-

1907.-

Fdo.ang. inf. izdo: "A. de Beruete".-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Adquirido en la Exposición Internacional de Barcelona de 1907,
(Inventario: 10075), donado por su autor según el Expediente
de Adquisiciones y donativos de la V Exposición Internacional
de Arte.-

"Exposición Internacional de Arte" V, 1907, Sala II, nº 3.-

Bibliografía: Ayuntamiento de Barcelona "Guía del Museo de
Arte Moderno" Palacio de La Ciudadela, Barcelona, 1945, pg. 30
(sala A).-

De nuevo la ciudad de Toledo al fondo, en los primeros planos
aun recurre a efectos creados por los llamados realistas y
aun por los románticos, a saber: el árbol como pantalla y la
tapia casi en primer plano atravesando la tela.-

LAMINA.- 42

122 "Toledo. Atardecer".-

36 x 48 cms.-

1907.-

Fdo.ang. inf. dcho: "A. de Beruete".-

Col. D. Santiago Castro Cardús.-

"Exp... Sala Repesa", Madrid, 1970, nº 25.-

Las pequeñas ciudades castellanas son casi campesinas, en pri-
mer plano están las casas de la ciudad y como fondo lejano el
campo.-

LAMINA.- 43.-

123

Desmontes de Madrid".-

37 x 48 cms.-

Fdo.ang.inf.dcho:"A.de Beruete".-

1907.-

Col.D.Santiago Castró Cardús.-

"Exp.Mon."1912,nº.534.-"Exp...Sala Repesa",Madrid.1970,nº.35.-

Aquellas zonas de la ciudad que nestan entre el campo y la ciudad son las que gusta pintar Beruete, como Baroja enfoca tambien los desmontes de Madrid. Tecnicamente recurre a crear dos planos por medio de la luz ,esto ya lo Macía Haes aunque para el primer plano en sombra consideraba la sombra como negro y utilizaba los tonos oscuros y embetunados, Beruete a asimilado las lecciones impresionistas y en los planos en sombra consigue esta por medio de las azules y tomando en cuenta que la sombra no es negra sino una clase de luz.

LAMINA.- 44.-

124

"Eucliptus".-

30 x 60 cms.-

"Madrid, 1907", por detrás, a lápiz.-

Col.D.J. Entracanales.-

"Exp.Mon."1912,nº.5357.-

De nuevo el árbol como protagonista, con su especificidad, de nuevo la curiosidad botánica se refleja en el título. Las búsquedas principales en esta tela son el estudio de la sombra como luz y el enfoque de los primeros planos cortados que utiliza efectos fotográficos por un lado y por otro recursos hallados en la pintura japonesa , así por ejemplo la copa del árbol en el primer plano de la derecha usada como pantalla a través de la cual se ve el fondo.-

LAMINA.- 45.-

427

428

125

"La casa del Sordo"-

0,34 x 0,47.-

Fdo.ang.inf.dcho:"A de Beruete".-

1907.-

Al dorso sobre el bastidor:"La casa del Sordo"(Goya)
Madrid 1907".-

Museo de Arte Moderno(s.XIX).Casón del Buen Retiro.
Madrid.-

"Exp.Mon."1912.nº.536(?).-

Donativo,según consta en el antiguo inventario,R.o.o.
14-7-1913.nº.B.55.-Inventariado de nuevo en 1971:nº.
925.-Inv.P.1971/105.-

Madrid al fondo con el Palacio de Oriente muy difumi-
nado.-

126

"Vista de la Iglesia de S.Francisco el Grande".-

0,35 x 0,43

Fdo.ang.inf.dcho:"A de Beruete".-Al dorso sobre el
bastidor:"Madrid 1907".-

Procedencia:Museo Español de Arte Contemporáneo.-

Donativo de Doña MA Teresa Moret,vda de Beruete,
según consta en el antiguo inventario:acuerdo del
Patronat en sesión día 13-VII-1922.-Inventariado en
1971:nº.926.-Inv.P.1971/106.-

En primer plano el río Manzanares,muy próxima la otra
orilla con arbustos en tonos amarillos y verdes,y en
alto a la izquierda la ciudad y la gran cúpula de la
iglesia.Técnica y formalmente esta dentro de los pre-
supuestos impresionistas.-

- 127- "Orillas del Manzanares".-
sin medidas.-
RExp. Nac. 1907, nº. 1., sala II.- Tasado en 2.500 pts.-
Catálogo "Exp. Internacional de Barcelona", 1907.-

- 128- "El Tajo en Toledo".-
sin medidas.-
"Exp. Intern. 1907", nº. II, sala II.- Tasado en 2500 pts.-
Catálogo "Exp. Internacional de Barcelona", 1907.-

- 129- "Otoño" (Madrid).-
sin medidas.-
"Exp. Intern. 1907", nº. 3, sala IX.- Tasado en 2000 pts.-
Catálogo "Exp. Internacional de Barcelona", 1907.-

- 130- "Paisaje de Madrid".-
56,5 x 82 cms.-
Otoño de 1907.
Fdo.- Col. Dña. Isabel Regoyos (1941).-
"Exp. Sociedad de Amigos del Arte", XI-XII-1941., nº. 5.-
"I Bienal Hispanoamericana", 1941.-

- 131- "Paisaje de Grindelwald con la Jungfrau".-
58 x 82 cms.-
1907.-
Fdo.-
Col. Dña. Isabel Regoyos (1941).-
"Exp. Sociedad de Amigos del Arte", XI-XII-1941., nº. 19.-

- 132- "Los altos de La Moncloa".-
59 x 67,5.-
Fdo.-
1907.-
Col. Dña. Isabel Regoyos (1941).-
"Exp. Mñn." 1912, nº. 533.- "Exp. Sociedad de Amigos del Arte",
XI-XII-1941, nº. 51.-

- 133- "Cumbre de la Jungfrau".- Exp. Nac. 1908, nº. 114.-
56,5 x 81,5.- 1907.- "Exp. Sociedad Amigos del Arte" nº. 55.-

124

"El matadero"(Segovia).-

35,5 x 53 cms.-

1908.-

Fdo.ang.inf.izdo:"a. de Beruete",-

Col.D.Santiago Corral.-

"Exp.Mon."1912,nº.418.-"Exp...Sala Repesa",1970.Madrid,nº.3.-

Apunta en su cuaderno de notas su estancia en Segovia en este año; los cuadros que figuran en la Exposición de 1912 de este tema están todos fechados en 1908. Se sitúa desde un punto de vista bajo, estudiando los efectos de la luz sobre el primer plano superpone pinceladas muy amplias; el cielo se presenta limpio y muy bien trabajado abandonando las pinceladas largas de los primeros planos.-

LAMINA.- 46.-

125

"Llanura Castellana en Segovia".-

47 x 53 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A. de Beruete".-

1908.-

Col.D.Santiago Corral.-

Cuadros como este muestran de modo claro el cambio estético que se da en la temática de Beruete a través de su contacto con la Institución Libre, estética que contacta con el paisaje mismo literario de la Generación del 98, ^{8^{na}} palabras de Azorín había redimido el paisaje mesetario porque como Rilke amaban el llano y el cielo.-

Bibliografía: Pena, C. "Aureliano de Beruete y la Generación del 98", Rev. "Revista de la Universidad Complutense de Madrid", vol. XII nº. 86. IV-VI-1973, pgs. 143-147.-

LAMINA.- 47.-

136 "Alrededores de Segovia".-
37 x 53 cms.-
Fdo.ang.inf.dcho:"A.de Beruete".-
1908.-

Col.D.Santiago Castro Casdús.-

"Exp. Mon.1912,nº.421.-"Exp...Sala Repesa",II-1970,Madrid,
nº.24.-

Pincelada larga incluso en la construcción de los cielos,
que normalmente concebía de forma muy trabajada y minuciosa.-

LAMINA.- 48

137 "La torre de S.Lorenzo y Segovia".-
48 x 53 cms.-
1908.-
Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

Col.D.Santiago Corral.-

De nuevo elige el punto de vista bajo ,dejando un espacio
supuestamente vacío ~~en~~ entre los primeros planos y el
motivo de narración ,es decir:la ciudad;en esos primeros pla-
nos el trabajo es puramente técnico,estudiando la problemática
de los reflejos.-

LAMINA.- 49(fig.1).-

138 "Segovia desde el camino de Perogordo".-
68,5 x 101,5 cms.-
Fdo.-
Col.Dña Isabel Regoyos(1941).-
"Exp.Mon."1912,nº412.-"Exp.Sociedad de Amigos del Arte"XI-XII-
1941,nº.20.-

129 - "Santo Espiritu, Segovia".-

0,66 x 0,98 cms.-
1908(?).-

432-71

Museo Provincial de Bellas Artes de S.Carlos, Valencia.-

Donativo del autor.-

Tal vez sea el nº.16 de la "Exp. Internacional de Santiago de Chile", 1910.- "Exp. Mon." 1912, nº. 409(?).-

Bibliografía:

"Centro de Estudios Históricos. Fichero de Arte Antiguo. Valencia: Los Museos". Fascículo I. Madrid, 1931, pag. 73: Sala Entierro de Sta. Leocadia., nº. 849. Museo de Bellas Artes (El Carmen).-

"Cat-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de S. Carlos", por F. Ma. Garin, Servicio de Estudios Artísticos. Instituto Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1955, pg. 238: nº. 829.-

J. de L. Larco., "Pintura Española Moderna y Contemporánea", vol. III. (Reproducción).-

Otra vez se sitúa el pintor en un punto de vista bajo y los primeros planos elevados con algún árbol; en segundo plano está la iglesia que da nombre a la tela destacándose ante una masa arbórea que le sirve de fondo; en alto y al fondo la ciudad.-

LAMINA.- 49 (fig. 2).-

140 - "Segovia desde el camino de Boceguillas".-

66 x 99,5 cms.-

Fdo izda: "A. de Beruete".-

1908.-

The Hispanic Society of America.-

Presentado a la Hispanic Society por Aureliano de Beruete
y Moret en 1912.

"Exp.Mon." 1912, n.º. 408.-

Bibliografía: Catálogo "The Hispanic Society of America" (19th-
-20 Centuries), du Gue Trapier, E. vol. 1. pg. 175: LX/A301.-

141 - "El Tajo, Toledo".-

53 x 48 cms.-

Fdo. ang. inf. izdo: "A. de Beruete", en negro.-

Inscripciones: Toledo, 1908 a lápiz y etiqueta impresa 489 (al
dorso sobre el bastidor)

Museo Sorolla.-

Legado fundacional de la Vda. Sorolla (No consta en el Inven-
tario)

"Exp.Mon." 1912, n.º. 489.-

Imprimación blanca. Liego de grano fino. Ejecución muy suelta
y empastada. Entonaciones del azul al verde, pasando por el x
violeta. En su cuaderno de apuntes también consta su estancia
en Toledo este año.-

LAMINA.- 50 (fig. 1).-

142.- "Madrid desde el Manzanares"

57 x 80,5 cms.-

Fdo. ang. inf. izdo: "A de Beruete".-

1908.- Al dorso sobre el bastidor: "Madrid 1908".-

Museo de Arte Moderno: s.XIX (Cason del Buen Retiro), Madrid.-

Consta en los Inventarios (B.64), con las medidas confundidas (0,52 x 0,82 cms.?). R.o. 14-7-1913.- Donativo. Remitido al Ministerio de Educacion Nacional, en calidad de Depósito el 14-9-1939, Año de La Victoria. No consta la fecha de devolucion.- Inventariado en 1971: n.º. 922.- Inv. P. 1971/102.-

"Exp. Mon". 1912, n.º. 655.- "Exp. Sociedad de Amigos del Arte", XI-XII-1941. Madrid, n.º. 45.- "Exp. Impresionismo en España", 1974.-

Exp. "La época de La Restauracion", n.º. 730. Madrid, Junio-Septiembre. 1975.-

143.- "Orillas del Manzanares".-

54,5 x 78,5 cms.-

1908.-

Col. D.J. Entrecanales.-

"Exp. Mon." 1912, n.º. 582.-

Las preocupaciones de Impresionismo estan presentes aquí, en el tratamiento de este motivo y dentro de la composicion con el agua en primer plano que repite desde los primeros años de su produccion la evolucion es evidente y su cambio de postura frente al Impresionismo claro, a partir de 1905 sobre todo; esta aceptacion creo que se apoya tambien en la literatura, pues la penetracion literaria francesa se hace estos años a través de los escritores del 98, Azorin sería uno de los casos en que esta influencia es decisiva.

LAMINA.- 50 (fig. 2).-

144.- "Plantio de los Infantes.OtoñoV-

67,5 x 101,5 cms.-

Fdo.-

1908-1909.-

Col.D.Tomás de Beruete,Vda de.-

Puede ser el nº.110 de la"Exposicion Nacional"de 1908,coincide.-
"Exp.Sociedad de Amigos del Arte",XI-XI-1941,nº.30.-

"I Biental Hispanoamericana de Arte",1941.-

145.- "Fuencarral".-

0,56 x 1 mts.-

Fdo.

1908.-

"Exp.Nacional"de 1908,nº.109.-"Exp.Mon."1912,nº558.-"Exp.
Sociedad de Amigos del Arte",nº.53.-

146.- "Otoño(Madrid)".-

0,57 x 0,81 ms.-

1908.-

"Exp.General de Bellas Artes",1908,nº.111.-

Bibliografía:Balsa de la Vega,R.,"Exposicion General de Bellas
Artes(1908)",III.-"La pintura".Conclusion.-Rev."Ilustracion
Española y Americana",22-V-1908,pg.303.-

147.- "Los altos del Plantio de los Infantes".-

47,5 x 53,5.-

1908.-

Exp.Mon.1912,nº.614.-Exp.Sociedad de Amigos del Arte,nº.24

148.- "Puente de Aloñtara".-

48 x 54 cms.-

1908.-

Exp.Mon.1912,nº.486.-Exp.Soc.Amigos del Arte,nº.37.-

149- "Vista de la parte occidental del Norte de Toledo desde la Vega Baja".-

O,665 x O,95 ms.-

Fdo.Ang,inf,izdo:"A.de Beruete".-Al dorso sobre el bastidor

"Toledo 1909".-

1909.-

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.-

Donacion de la Vda.del pintor,30 de Mayo de 1923 al Museo Arqueológico de Toledo.De aquí pasó al Museo de Arte Contemporáneo de Toledo de creacion reciente.-

"Exp. Un siglo de Arte Español"(1856-1956),nº.34:"Vista de Toledo".-

Bibliografía:

Catál."Museo Arqueológico de Toledo".Guía de los Museos de España.VIII,1957,pgs.169-170,Sala XI.-

Catál."Museo de Arte Contemporáneo de Toledo".,de la Puente,Joaquin.,de Santa Ana,Florencio.,Madrid.1975,pg.63.-

La ciudad al fondo dejando poco lugar para el cielo;los primeros y segundos planos ocupando en altura más de la mitad de la tela,por tanto el espectador se situa en un punto de vista bajo como metido en unas de las hondonadas que forman los cigarrales, estudiando preferentemente estos terrenos que son la verdadera preocupacion técnica del pintor,siendo el motivo narrativo(la ciudad) casi una disculpa.-

LAMINA.- 51(fig.1).-

150.- "Calleja y Campo en Toledo".-

47,5 x 32,5 cms.-

Edo.ang.inf,dcho:"A.de Beruete".-

1909.-

Col.D.Santiago Corral.-

De nuevo el campo visto desde la ciudad.El espectador se situa en un punto de vista alto,viendose los primeros planos cortados(tejado de la casa situada a la izquierda).Los planos van ocupando la tela de forma estratificada situando el horizonte muy alto y dejando para el cielo muy poco espacio;los recursos de la perspectiva se siguen utilizando en una clara triangulizacion del espacio mediante lineas diagonales que van dividiendo el lienzo de izquierda a derecha hasta los planos medios y de derecha a izquierda desde estos al fondo;todo ello en orden a dar profundidad y crear distancia con respecto al horizonte.

LAMINA.- 52

151.- "Avila".-

38,5 x 52,5 cms.-

Edo.ang.inf,izdo:"A.de Beruete".-

1909

Col.D.Marcelo Jorissen.-

Comprado al "marchante" Vilches.-

"Exp. Mon."1912,nº.431.-

En el año 1909 pinta mucho por tierras de Avila;juega con los colores frios pasando del azul al verde pasando por el violeta,tambien con los calientes del amarillo al rojo pasando por el naranja; todo dentro de una experimentacion propiamente impresionista.-

LAMINA.- 51(fig.2).-

152. "Puerta de Avila".-

47 x 39 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

1909.-

Col.D.Santiago Castro Cardús.-

"Exp.Mon."1912,nº.436.-"Exp...Sala Repesa"1970,Madrid,nº.36.-

La superposicion de pinceladas es evidente sobre los lienzos del muro intentando por medio de ello conseguir el efecto reflectante y multicolor que se produce por las relaciones luz-color;en el cielo sin embargo ,y sobre un fondo uniforme,se ponen pinceladas cortas unas detrás de otras yuxtaponiendose que no superponiendose,esto lo ha de hacer bastante por estas fechas lo cual indica su conocimiento de los movimientos postimpresionistas ,concretamente el puntillista, lo cual no es raro con Regoyos en la familia ,a parte de su gran formacion y conocimiento de la pintura extranjera;de todos modos Beruete nunca extrema estas experiencias y su relacion y formacion en la pintura del s.XVII marca su pintura hasta el final.-

LAMINA.- 53

153. "Alrededores de Avila".-

43 x 53 cms.-

1909(?)..-

Fdo.ang.inf.dcho:"A.de Beruete".-

Col.D.Cayetano Ezquerro.(1970?)-

"Exp...Sala Repesa",Madrid,1970,nº.44.-

Pertenece al grupo de los cuadros sobre Avila que pintó en en 1909,tal vez fuese el 438:"Agosto:tierras de Avila".-

154. "La huerta del tío Pichuchi"(Avila).-
0,67 x 1,02
1909(?).-

153-154

Museo de Bellas Artes de Zaragoza.-

Regalado por el hijo de Beruete a este museo provincial
tras la Exposicion Hispanofrancesa de 1908.

"Exp.Mon."1912,nº.426(?),427(?).-

Bibliografía:

Rev."Museum",1912,vol.II.pgs.412-434:"A.de Beruete",por R.
Domenech(Reproduccion).-Catal."Museo de Bellas Artes de Za-
ragoza".Seccion pictórica.Ind.Grafi.Alfredo Uriarte.Zaragoza
1929.Arte Contemporaneo:Sala décima,nº.264,pg.69.- Cat.Museo
de Bellas Artes de Zaragoza.,Antonio Beltran:nº.191.,pág.58.-
La composicion vuelve a ser más clásica,casi corotiana,hay
una fuerte preocupacion por los volúmenes cúbicos y la re-
construccion de cuadro.-

DIAPPOSITIVA(sobre la Revista arriba citada).- 54(fig.1).-

155. "El Guadarrama desde los alrededores de Madrid".-

47 x 55 cms.-

Fdo. y dedicado.ang.inf.izdo:"A E.Mesa su amigo A.de Beruete".-
1909(por detrás a lápiz:"Madrid 1909").-

Col.D.A.Biosca.-

En un escala de tonos frios de los primeros planos al fondo,
en las montañas abusa de los tonos electricos del violeta; en
el cielo algunos tonos rojizos.-

LAMINA.- 54(fig2).-

156- "Encinas del Plantío de los Infantes".-

67 x 1,03.-

1909.-

Fdo.

Col.D.Tomás de Beruete.-

"Exp.Nac."1910,nº.73(por medidas y fecha es muy posiblemente este mismo).-"Exp.Mon."1912,nº.618.-"Exp.Soc de Amigos del Arte",XI-XII-1941,n.7.-"I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1941".-

157- "Pradera de S. Isidro".-

25 x 34 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

1909.-

Col.D.Santiago Castro Cardús.-

"Exp.Mon."1912,nº.560.-"Exp...Sala Repesa",Madrid,1970,nº.26.-

El campo en los alrededores de Madrid ,sus suburbios y desmontes estan de nuevo aquí como en todo el paisaje literario de estos momentos.Tonos verdes y pinceladas muy amplias.-

LAMINA.- 55

441-52

158- "Pradera de S. Isidro".-

0,625 x 1,03

Fdo. ang. inf. izdo: "A de Beruete".-Mal dorso ,sobre el bastidor:

"Madrid 909".-

1909.-

Museo de Arte Moderno(s. XIX). Casón del Buen Retiro. Madrid.-

Procedencia: Museo Español de Arte Contemporáneo.-

Donativo de Doña M^{te} Teresa, vda de Beruete, según consta en los antiguos inventarios. Acta del Patronato sesión del día 13-VII-1922. Colgado en la sala 10.- Enviado a Valencia el 11-XII-1936 O/. Dirección General de Bellas Artes en 8 del mismo mes (no consta la fecha de devolución).-

Inventariado de nuevo en 1971: n^o. 919. Inv. P. 1971/99.-

Exp. de "Arte Español" Berlin .- "XXIII Exp. Bienal Internacional de Arte de Venecia", 1942.-

"Pradera

159 - "El Plantio de los Infantes. El coche".-

35 x 42,5 cms.-

1909.-

Fdo.-

Col. Isabel Regoyos (1941).-

"Exp. Mon." 1912, n.º. 622.- "I Biental Hispanoamericana ", 1941.-

"Exp. Soc. Amigos del Arte", n.º. 32.-

160 - "El puente de Toledo" Madrid.-

50 x 70 cms.-

1909(?).-

Museo Bonnat (Bayona).-

"Exp. Nac." 1910, n.º. 74.-

Panorama amplio del rio y el puente en segundo plano, al fondo casas de los barrios suburbanos de Madrid.

LAMINA 56

161 - "Espinos en flor".-

67 x 100 cms.-

Exp. Nac. 1910, n.º. 72.-

162 - "Vista de Madrid".-

62 x 1,03.-

Museo del Prado. S. XIX. Casón del Buen Retiro.-

Exp. Mon. 1912, n.º. 656.- Exp. Soc. Amigos del Arte, n.º. 32.-

163 - "Vichi, Rio" .-

22 x 31 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

1909.-

Col D.Santiago Castro Cardús.-

"Exp.Hon."1912,nº.346.-"Exp...Sala Repesa",Madrid,1970.nº.39.-

Figura cortada en el primer plano a la derecha.Tecnica suelta con superposicion de pinceladas.-

LAMINA.- 57

164 - "Madrid nevado desde la Moncloa".-

29,5 x 48,5 cms.-

Fdo.ang.inf.dcho:"A.de Beruete".-

1910.-

Col.D.Santiago Corral.-

"Exp...Sala Repesa",Madrid,1970.-

Suburbios nevados,superposicion de pinceladas,en la zona de deshielo estudia el efecto reflectante del blanco.Este tipo de paisaje nevado lo repite varias veces a lo largo de su carrera.-

LAMINA.- 58.-

165 "Nevada en el suburbio de Madrid".-

32 x 48 cms.-

Fdo.ang. inf.dcho y deddoado:"A Emilio Sala A.de Beruete".-
1910.-

Col.D.Santiago Corral.-

"Exp...Sala Repesa",Madrid.1970,nº.16.-

En este de tema igual al anterior ,elige un momento distinto,es un poco la repetición obsesiva de Monet ante la catedral a diferentes horas del día :la relación luz-color en diferentes momentos ante el mismo motivo.En este el momento de la nevada está más próximo en el tiempo,el cielo mantiene el color blanquecino y cubierto y en el suelo no ha comenzado el deshielo y la tonalidad blanco-grisácea de la tela es dominante.-

LAMINA.- 59

166 "El Guadarrama desde los alrededores de Madrid".(Otoño,El

Plant56"xxxxx.- 39 x 54 cms.-

Fdo.ang.inf.dcho:"Ayda Beruete"Es... ..
1910.-

Col.D.Santiago Corral.-

"Exp...Sala Repesa",1970.Madrid,nº.11.-

El pintor cubre todo el primer plano en sentido horizontal empastandolo mucho;en los segundos planos arrastra más la pasta por medio de pinceladas largas y amplias.En estos últimos años de su vida utiliza en diversas ocasiones la espátula empastando algunas zonas de la tela .-

LAMINA.- 60(fig.1).-

167 "Guadarrama desde El Plantío".-

15 x 27,5 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A de Bernete".-

1910.-

Col.D.Santiago Corral.-

Utiliza de nuevo la espátula y el mismo tipo de encuadre con el primer plano cortado en horizontal. Es exagerado en la utilización de la pasta.-

LAMINA.- 60(fig.2).-

168 "Almendro en flor".-

66 x 100 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A de Bernete".-

1910

Col.D.Santiago Castro Cardús.-

"Exp.Mon."1912,nº.594.-"Exp...Sala Repesa",Madrid,1970.nº.34.-

En varias ocasiones repite el motivo del árbol en flor(almendros,espinos),esta temática es motivo que se repite en Literatura a su vez ,tanto en los llamados noventayochistas como en los modernistas ,en cada uno de estos con una distinta visión estética y por tanto una técnica descriptiva diferente pero en ambos con un aire romántico y lírico.

En determinadas zonas de la tela se utiliza una técnica impresionista,mientras que en el cielo más bien hay un recuerdo del puntillismo en la yuxtaposición de pinceladas que crean ese cielo uniforme.-

LAMINA.- 62.-

165-1184

169- "Almendra rosa en la casa de campo".-
41 x 51 cms.-
Pdo.ang.inf.izdo:"A de Beruete".-
1910.-

Col.D.Santiago Corral.-
"Exp...Sala Repesa"Madrid,1970.nº.10.-
De nuevo el mismo motivo, en este caso invadido de lirismo
conseguido a base de una inundación de tonos rosáceos. En
el cielo abandona la técnica de pinceladas yuxtapuestas, in-
vadiendo casi toda la tela la superposición impresionista.-

LAMINA.- 62

170- "Arbustos en flor en El Plantío".-
44 x 52,5 cms.-
Pdo.ang.inf.izdo:"A de Beruete".-
1910.-

Col.D.Santiago Corral.-
"Exp.Mon."1912,nº.584.-"Exp...Sala Repesa"Madrid,1970.nº.9.-

El título de este cuadro en la Exposición de 1912 es el de
"La Behesa de la Villa"(Otoño), Usa espátula y gran cantidad
de pasta; las formas se desdibujan totalmente en el horizon-
te.-

LAMINA.- 63

474- "Toledo desde el castillo de S. Servando".-

0,43 x 0,535 ms.-

Fdo. ang. inf. dcho: "A de Beruete".-Inscripciones: "Toledo, 1910 a lápiz, 172, a lápiz, etiqueta impresa 502; 4 lápiz sobre el bastidor, al dorso: etiqueta 172); 7394 a lápiz.- 1910.-

Museo Sorolla. Madrid.-

Legado fundacional de la Vda de Sorolla (Apartado VIII, nº. 118/172 del Inventario).-

"Exp. Mon." 1912, nº. 502.-

La ejecución es atrevida y con la pintura poco disuelta; las tonalidades básicas de este cuadro están en los estudios del colorido del terreno en una hora y en un día con sol entre nubes; las gamas frías con abuso del violeta son las dominantes, algunos toques de naranjas y amarillos en muros y tejados dan calor al conjunto. El primer plano es un estudio del terreno; en segundo plano a la derecha está el castillo que no aparece completamente; en tercer plano se ve el Puente de Alcántara motivo que repite en muchas ocasiones desde distintos ángulos; al fondo la ciudad, con las torres del Alcázar sobresaliendo sobre la línea del horizonte.-

LAMINA.- 64 (fig. 1).-

448-21

172 - "Vista de Cuenca": "La hoz del Júcar".-

0,65 x 1,00 ms.-

Fdo: "A de Beruete".-

1910.-

Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz .-

Donacion del autor.-

"Exp.Mon." 1912, nº. 451(?).-

Bibliografía:

Rev. "Museum", 1912, vol. II, pag. 429 (Reproduccion: "La hoz del Júcar. Cuenca"). - "Cat. Museo Provincial de Cadiz". Guia de los Museos de España, XVIII., por César Peman y Pemartin., nº. 233, pag. 160. - "Pintura española Moderna y Contemporánea", por José de Larco., vol. III, lam. 147.-

El pintor elige un punto de vista bajo con zonas en sombra en los primeros planos, los árboles en el segundo plano y la ciudad en lo alto dejando poco espacio para el cielo donde pinta nubes algodonosas destacando sobre cielo azul. En este año de 1910 pinta por tierras de Cuenca ,especialmente en la ciudad,

LAMINA.- 64(fig.2).-

173-"Cuenca".-

0,66 x 1 mts.-

1910.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

Al dorso sobre el bastidor:"Cuenca 1910".-Bastidor de Casa Cano.- Anotado:"Exposicion de Londres,1920".-

Col.D.Xavier de Salas.Madrid.-

Figuró en 1920 en una Exposicion Española en Londres,sin duda la "Exhibition of Spanish Painting"Royal Academy London,November 1920-January 1921,pag.120.,Wm.Clowes Sons Ltd.,Gt.Windmill Street,London?W.1,Printers to the Royal Academy.-Lo que pasó es que los ingleses han confundido con casi total seguridad Cuenca con Toledo y con este nombre figura en el catálogo,nº:188.-

Muy parecido a la vista de Cuenca del Museo de Bellas Artes de Cádiz,aunque aquí la ciudad aparece más próxima.En estas vistas de ciudad el horizonte es próximo ,frente a la sensacion de lejanía y horizonte e inalcanzable de gran parte de la produccion de este pintor;el cielo ocupa una parte mínima de la tela,pero se destaca enormemente por el tratamiento técnico que se le da,muy original de Beruete; sobre un azul pristino casi sin mezcla se toca toda la superficie celeste con suaves manchas blancas ,a modo de puntos que cubren de forma puntilleada. esta parte de la tela;este modo de hacer lo emplea en algunas ocasiones en estos últimos años de su vida,desapareciendo con ello el afan romántico y luego realista de aprehender lo fugaz en la naturaleza,es decir las nubes,para ocuparse de la realidad celeste como invencion que mediante la técnica sugiera metafóricamente determinada luz.-

LAMINA 65

450

174- "Paisaje de Toledo desde los Cigarrales".-

0,67 x 1,00 ms.-

Fdo. ang. inf. izdo: "A de Bernete".- Al dorso sobre el bastidor ; "Toledo 1910".-
1910.-

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo".-

hijo del
Donación de el autor; envío de La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. Cat. 1967, nº. 391.) por O.M. del 19 de Octubre de 1973.-

"Exp. Mon." 1912, nº. 500(?) "- "Exp. Un siglo de Arte Español", 1856-1956, nº. Cat. 36.-

Bibliografía:

"Cat. de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla"... por José Gestoso, pp. 124-125, nº. 341.- "Cat. Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla". Guía de los Museos de España. XXI... por José Hernández Díaz. Madrid, 1967, pg. 120. Sala de Arte Moderno.- "Cat. Museo Contemporáneo de Toledo", J. de la Puente y F. de Santa Ana, Madrid, 1975, pg. 64.- J. de Larco, "Pintura española moderna y contemporánea, vol. IIII. (Reproducción).-

De nuevo los cigarrales en primer plano y los terrenos montañosos de la hoz del Tajo, al fondo la ciudad.-

LAMINA.- 66 (fig. 1).-

175- "Paisaje de Otoño"(Madrid).-

451-77

0,665 x 0,95.-

Fdo.ang.inf.igdo:"A de Beruete".-Al dorso,sobre el bastidor:

"Madrid 1910".-

1910.-

Museo de Arte Moderno(s.XIX).Cason del Buen Retiro.-

Donativo de Doña MA Teresa Moret,vda de Beruete,segun consta en los antiguos inventarios.Acta sesion patronato del 13-VII-1922.nº.B.76.-

Inventariado en 1971:nº.927.Inv.P.1971/107.-

"Exp de Arte Contemporáneo",El Cairo,1950,nº.169.-"Exp.D'Arte Internazionale",nº.2159.-

Muy empastado y encuadrado en planos relativamente próximos que ocupan casi todo el lienzo dejando apenas espacio para el cielo.

LAMINA.- 66(fig.2)

146- "El Guadarrama desde El Plantío de Los Infantes".-

0,67 x 1,01.-

Fdo.ang.inf.dcho:"A de Beruete".-

1911.-

En el bastidor:"Madrid,1911,el Guadarrama,En el lienzo"39".-
Museo de Arte Moderno:S.XIX(Cason del Buen Retiro).Madrid.-

Procedencia:Museo Español de Arte Contemporáneo(1971).-

Inventariado en el Museo:B.63.,R.O.14-7-1913.Donativo.Enviado
a la Direccion de Primera Enseñanza el 15-9-1939.-Debió ser
devuelto por O.M. el 20 de Marzo de 1957.- Inventario de 1971:

nº.920.-Inv.1971/100.-

P"Exp. Mon."1912,nº.635.-

Primeros planos cortados horizontalmente,en ellos las copas
de los árboles; al fondo el Guadarrama,la nieve se consigue
a base de empastes;el cielo ocupa ~~xxxxxxx~~ un tercio del cua-
dro.-

LAHINA.- 67

147- "Tapia del Pardo".-

0,475 x0,533 mts.-

Fdo.ang.inf.izdo.:"A.de Beruete".-

1911.-

Al dorso:"Tapi del Pardo/Madrid,1911".-

Museo de Arte Moderno:S.XIX(Cason del Buen Retiro).Madrid.-

Procedencia:Museo de Arte Contemporáneo de Madrid(1971).-

Inventariado en el Museo:B.57.,R.O.14-7-1913.Donativo de su
hijo.Inventario de 1971:nº.921.Inv.P.1971/101.

"Exp.Mon."1912,nº.638.-"Exp.Soc.Amigos del Arte",XI-XII-1941.

Madrid,nº.40.-

148- "Guadarrama nevado desde El Plantío".-

253

40 x 55 cms.-

Fdo.ang.inf.izdo:"A de Beruete".-

1911.-

Col.D.Marcelo Jorissen.-

"Exp.Mon."1912,nº.642.-

El encuadre es parecido al anterior, se usa mucha pasta también aquí, pero en esta tela el cielo ocupa dos tercios de la composición, en él las nubes se marcan en sus perfiles y en su blancura se confunden casi con la nieve de la montaña las más próximas, mientras que las superiores pierden densidad y en la parte superior del cuadro el cielo está despejado. Los colores juegan del verde al azul; aparecen algunos toques rojizos de fondo en los primeros planos de la derecha y en el cielo.-

LAMINA.- 68(fig.1)

179- "Primavera en los alrededores de Madrid".-

47 x 53 cms.-

Fdo.ang.inf.dcho:"A de Beruete".-

1911(?).-

Col.D.Santiago Corral.-

Como motivo central el árbol que no aparece completo, cortado en su copa por el marco superior; muy empastado se aproxima en cierto modo al expresionismo plástico.-

LAMINA.- 68(fig.2)

180

"Vista de S. Lucas desde el cigarral de Los Infantes".- 154
0,39 x 0,54 m

Sin firma.- Al dorso sobre el bastidor: "Toledo 1911".-
1911.-

Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.-

"Exp. Un siglo de Arte Español", 1856-1956, Madrid, nº. 37, con el
título: "Paisaje de Toledo".-

Bibliografía:

"Museo Arqueológico de Toledo". Guía de los Museos de España,
VIII, 1958, pg. 177 (en la Biblioteca).-

Idem..., 1957, pp. 169-170, sala XI.-

"Catal. del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo" por J. de la
Puente y F. de Santa Ana, Servicio de Publicaciones del Ministe-
rio de Educación Nacional (M.E.C.), 1975, pg. 64. Madrid.-

La iglesia y parte de la ciudad quedan situadas a la derecha,
al fondo; en la mitad izquierda de la composición los planos
se suceden sin interrupción hasta el horizonte describiendo
solamente el campo; la pincelada es muy suelta, con algunas par-
tes bastante empastadas; sobre la línea del horizonte sobresale
la altura de la iglesia y el cielo cubre solo un tercio de la
composición.-

LAMINA.- 69 (fig. 1).-

181- "Paisaje de Toledo".-

33 x 50 cms.-Fechado al dorso 1911.-
1911.-

Procedencia: Col. Moret.-

Subastado en la Sala Duran, cat. n.º. 41 (28-X-69).-

Pincelada suelta y la ciudad muy a lo lejos y con perfiles poco nítidos al fondo en pequeñas dimensiones; el cielo, ocupa algo más de la mitad del cuadro, en el cada trazo es una figura, la pincelada adquiere casi corporeidad y perfil como las mismas nubes.-

LAHINA.- 70

182- "La hoz del Tajo en Toledo".-

51 x 39,5 cms.-
Fdo. ang. inf. izdo: "A de Beruete".-
1911(?).-

Col. D. Santiago Corral.-

"Exp. Sala Repesa", II-1970-Madrid: m.º. 17.-

En varias ocasiones pinta estas partes pintorescas del río Tajo, casi siempre desde diferentes ángulos, en este caso la posición desde arriba, pero situando su punto de vista bajo exige un horizonte alto, dejando un mínimo espacio para el cielo, esto y el formato alto y estrecho de la tela es lo que subrayan y acentúan el encajonamiento del río en esta zona. La técnica es muy suelta y se reduce a un estudio de color.-

LAHINA.- 69(fig.2)

183- "Alameda de Vichy".-

24 x 32 cms.-

o/tabla.- Al dorso ,de su puño y letra:"Vichy,1911".-
1911.-

Subastado en la Sala Duran de Madrid

"Exp.Mon."1912,nº.362(?).-

En esta tela la narrativa y las preocupaciones clásicas en el Impresionismo coinciden :en primer lugar las figuras retratan la sociedad de su época ,la burguesía que se paseaba por los balnearios;en segundo lugar el lugar sombreado plantea el límite de las preocupaciones impresionistas en cuanto la relación luz-color,por ello la sombra fue una obsesión del primer Monet,sus objetivos el dejar de considerar la sombra como negro para definirla como otro tipo de luz.-

LAMINA.-71

184- "Paisaje de Vichy".-

15 x 27 cms.-

o/tabla.

Fdo.al dorso y anotado:"Vichy,1910".-
1910.-

Subastado en la Sala Duran de Madrid:Lote 95,XI-1970.-

La impresión de lejanía se subraya con los primeros planos vacíos entre el espectador y los edificios del pueblo,estos se ven diminutos y a gran distancia y el cielo es de inmensas proporciones ocupando los dos tercios de la tela.-

LAMINA.- 72

185.- "Espinosa en flor".-

0,66 x 1,00

Fdo.ang.inf.dcho:"A de Beruete".-

1911(?).-

"Madrid,1911" a lápiz negro sobre el bastidor.-

Museo de Arte Moderno(s.XIX),Cason del Buen Retiro.Madrid.-

Donativo de Doña Ma Teresa Horet,vda de Beruete, en 13 del VII de 1922.En el Inventario antiguo consta con el nº.B.86.-Inventariado de nuevo en 1971:nº.927.-Inv.P.1971/97.-

"Bienal Internacional de Venecia 1942" nº.277.-Exp."El Impresionismo en España" O.M.30-IX-1974.- "Exp.Mon." 1912.-

Bibliografía:

Rev."I.E.A.",30-IV-1912(Reproduccion).-Faraldo,R."Aureliano de Beruete",Ed.Omega,Barcelona:lám.25.-

Los primeros planos se toman desde un punto de vista Bajo,estudiando el efecto lumínico sobre la hierba;en segundo plano estan los arbustos florecidos recortandose contra las copas de los árboles verdes;el cielo ocupa menos de un tercio de la composicion.De nuevo elige El Plantío de Los Infantes,que pinta en todas las épocas del año ,prefiriendo en primavera el lirismo de los árboles y arbustos florecidos.-

186- "Vista de Madrid desde el Manzanares".-

57 x 81 cms.-

Sin firma.-

1911(?).-

Museo Provincial de Pontevedra.-

Nº de entrada: 4.127.-Procedencia D. José Fernandez (16-3-61). De
pósito.-

Bibliografía:

Faraldo, R. "Aureliano de Beruete", Ed. Omega. Barcelona, lám. 33.-

El río en primer plano, a la otra orilla está la ciudad, con
el Palacio de Oriente a la derecha; un cielo entre nubes y
claros da sus reflejos a la superficie del agua.- Es exactamen-
te igual al nº. 927 del Museo de Arte Moderno (S. XIX).-
LAMINA.- 74 (fig. 1).-

187- "Venta del Macho (Toledo)".-

0,393 x 0,505

1911

Museo del Prado: s. XIX, Cason del Buen Retiro. Madrid.-

Consta en el antiguo inventario con el nº. B. 87. Donativo
de Doña María Teresa Moret, Vda de Beruete, en sesión Patronato
según acta de Julio de 1922.- En el nuevo inventario: nº.
924. Inv. 1971/104. Al dorso: "Toledo 1911"

Colores vivos del anaranjado al azul, los muros blancos de
la venta dan gran luminosidad a la tela.-

LAMINA: DIAPOSITIVA.- 74 (fig. 2)

BERUETE

LISTA DE CUADROS SIN FECHA CONOCIDA ORDENADOS

1459

SEGUN SU ESCENARIO:

AVILA

188- "Avila".-

0,67 x 0,82

Puede ser de 1909 ya que en ese año pintó mucho por tierras de Avila.-

Col.Fernando Riviére(Barcelona)

Expuesto en la "IX Exposicion de Arte Contemporáneo Español",
17-XII-1955/15-I-1956.Museo de Cuenca.-

189- "Avila, las murallas".-

0,65 x 0,98

Puede ser de 1909.-

Col.J.Entrecanales.-

190- "Avila".-

0,35 x 0,52 cms.-

Puede ser de 1909.-

Col.J.Entrecanales
LANIHA 75(fig.1)

100

CASTILLA

- 191- "Paisaje".-
o,255 x o,34.-
fdo.ang.inf.izdo.-

Museo del Prado:s.XIX.Cason del Buen Retiro.Madrid.-

Consta en el inventario antiguo con el nº:B.60.R.o.14-7-1913.

Donativo.-En el inventario nuevo se registró con el nº:946.-

LAHINA 75(fig.2).-

- 192- "Campos de Castilla".-
o,65 x o,99

Col.J.Entrecanales

- 193- "Paisaje(castellano)".-
o,48 x o,54
Fdo.ang.inf.izdo.-

Museo Provincial de Lugo.-

Procedente del Museo De Arte Moderno(s.XIX),Madrid.-

Consta en el antiguo inventario del Museo de Madrid:nº.B.61.

R.O.14-7-1913.Donativo.-En el Inventario del Museo de Lugo con el nº.702.Enviado por D.Antonio Mendez Casañ,con autorizacion de los familiares de este notable pintor.Lugo,22deMa-
yo de 1935.

Bibliograf:

"Cat.de pintura del Museo Provincial de Lugo",Carballo-Cale-
ro,MªVictoria.nº,15.Lugo,1969.-

Más de los dos tercios de la tela ocupada por el cielo;primer
plano ocupado por una planicie,en el horizonte a la izquierda
un pueblecito.-

LAHINA 76

CUENCA

194- "Cuenca".-

0,66 x 0,99

Puede ser de 1910 ya que en este año pintó mucho en Cuenca.

Museo Municipal de S.Telmo.S.Sebastian.-

195- "Las Huertas.Cuenca".-

1,00 x 0,66

fdo.ang.inf.izdo.

Museo Provincial de Lugo.-

Procedió del Museo de Arte Moderno(s.XIX).Constaba en el fichero de este Museo con el nº:B.78, las medidas mal tomadas *en la foto* eran 0,76 x 1,69. Donativo de Doña Mat. Teresa Moret, viuda de Beruete, 13-7-1922. En depósito en el Museo Provincial de Lugo en 8-12-1934.-

Consta en el inventario del Museo de Lugo: Enviado por D. Antonio Mendez Casal, con autorización de los familiares de este notable pintor, el 22 de Mayo de 1935.-

Bibliog:

Carballo-Cañero, M. Victoria.: "Catalogo de pintura del Museo Provincial de Lugo", nº.14., pág.7, 1969.-

Esplendida vista de la ciudad desde un punto de vista bajo, ocupado por las huertas en los primeros planos y en la parte alta las casas de la ciudad. Se ocupa el espacio de *abajo* hacia arriba, dejando un mínimo espacio para el cielo.

LAMINA 77(fig.1)

496- "Vista de Cuenca"-

0,79 x 0,98

Residencia oficial del embajador de España en Francia, París.-

Depósito procedente del Museo de Arte Moderno (s.XIX)
de Madrid. Consta en el antiguo inventario con el nº:
B.77; con las medidas arriba designado; Donativo de Do-
ña M^{te} Teresa Moret, Vda. de Beruete. A. de P. del 13 de Julio
de 1922. "En Depósito en el Colegio Español de la ciudad
Universitaria de Francia (París), 6-12-1934". De aquí pasó
a la Embajada con motivo de los acontecimientos de Mayo
de 1968 en París.-

497- "La hoz del Húcar". Cuenca

"Exp. mon." 1912. Puede ser el nº 442 o el 450, ambos de 1910.

Bibliografía:

Reproducido en rev. "Museum", 1912, pág. 428.-

LAMIA: DIAPOSITIVA 77 (fig. 2)

GALICIA

198- "Paisaje gallego".-

0,77 x 0,48.

Fdo.

Estuvo en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, constaba en el inventario, n.º. 35615... De la colección Bosch Catanireu depositado en el Museo en 1934, por el Instituto contra el paro forzoso. Devuelto a su propietario en Junio de 1950.

Bibliogr:

"Ayuntamiento de Barcelona. Guía del Museo de Arte Moderno".
Palacio de la Ciudadela, Barcelona, 1945. pág. 30 (Sala A)

199- "Vigo".-

0,37 x 0,58

Vendido en Duran (Madrid) el 24 de Febrero de 1971 en 170000
pts.-

GUADARRAMA

200- "Vista de las montañas del Guadarrama".-

66,5 x 1,00

o/tabla.-

Fdo.ang.inf.izdo.-

The Hispanic Society of America.-

Revisado

Pr~~esentado~~ado por A.de Beruete y Moret en 1912.

Bibliogr:

duGue Trapier,E.Cat."The Hispanic Society of America"

(19th.-20th.Centuries)vol,1.pág,177:A299/LXI.-

465

MADRID

201 "Paisaje del Pardo".-

0,25 x 0,34

Fdo.ang.inf.dcho.- O/carton.-

Museo del Prado.Seccion del s. XIX.(Cason del Buen Retiro).Madrid

Consta en el antiguo inventario del Museo de Arte Moderno de Madrid(s.XIX):nº.B.58.-Con las medidas arriba designado.-R.o.14-7-1913.-Donativo.-

En el nuevo inventario del Museo del Prado,seccion s.XIX (Cason del Buen Retiro),en Madrid, consta con el nº.915.- Inv.P.1971/95.Procedente del M.E.A.C.-

Las casas en un primer plano,los árboles en segundo y el Guadarrama al fondo.-

202 "El Manzanares".-

0,575 x 0,81

Fdo.ang.inf.dcho.-

Museo del Prado.Seccion del s.XIX(Cason del Buen Retiro).Madrid.

Procedente del Museo de Arte Moderno,siglo XIX, consta en el antiguo inventario:nº.B.75.-Con las medidas tergiversadas y erroneas.-,aunque aproximadas.-Donativo de Doña Ma Teresa Moret,Vda.de Beruete,3-7-1922.-A Valencia por o/.Direccion General de Bellas Artes,8-12-1936.A la direccion General de primera Ensenanza,15-9-1939.-Vuelto al Museo por la Subsecretaria el 20 de Marzo de 1957.- Consta en el nuevo inventario:nº.927.-Inv.P.1971/108.-

"Exposicion de Arte Español".Tokyo.1970.-Exp."La pintura española de los siglos XVI al XIX".Las Palmas de Gran Canaria 1974.-

203

"El río Manzanares. Madrid".-

0,166 x 0,333

Fdo. y dedicado: "A mi amigo J. Sorolla/A. de Beruete en pardo y negro(ang. inf. dcho).-

Museo Sorolla(almacen). Madrid.-

Legado fundacional de la Vda. de Sorolla(apartado VIII, nº 118/590 del Inventario).-

El cuadro tiene una imprimación ocre claro lo que indica que no es de los últimos tiempos, pues el tono ocre le da un aspecto amarillento a la tela, muy lejano a la sensación de luminosidad que producen los cuadros donde no se prepara la tela o donde la imprimación es blanca. La factura es suelta y ligera de color muy diluido. El tema del Manzanares con Madrid al fondo lo ha de repetir, como vimos, en muchas ocasiones.-

LAMINA 78(fig.1).-

204

"Orillas del Manzanares".-

0,66 x 0,99 mts

Museo Municipal de S. Telmo. S. Sebastian.-

De nuevo el mismo tema :el río en primer plano y al otro lado la pradera con casas, en este caso no está la ciudad al fondo y el cielo ocupa algo más de la mitad del lienzo. La tela en general es más luminosa pues no existe la imprimación ocre. Los árboles en el segundo plano actúan de pantalla entre el espectador y el cielo, recurso de origen oriental, usado desde el naturalismo francés.-

LAMINA: DIAPOSITIVA 78(fig.2)

205- "Paisaje co árboles algunos en flor".-

0,40 x 0,50

Fdo.ang.inf.dcho.-

Museo Municipal de Vigo:Palacio y Parque de Quiñones de Leon(Castrelos).-

Procedente en calidad de depósito de Museo de Arte Moderno (s.XIX)de Madrid.Constaba en el inventario antiguo de dicho Museo:"Almendros en flor"El Pardo;medidas como estan designadas arriba;R.o.1/4-7-1913.Donativo".-Depositado en Vigo el 8-11-1935,segun consta en el fichero.-

Bibliogr:

"Catálogo del Museo Municipal de Vigo.Palacio y Parque de Quiñones de Leon(Castrelos)Vigo 1937:sala VII,nº:100.-

Los árboles en flor en primavera es tema que se repite en el repertorio temático de este pintor,en especial los de los alrededores de Madrid,en este caso es el Pardo,en este tema se esfuerza por conseguir la luminosidad del blanco en contrastes de claros sobre claros;de nuevo usa de pantalla las copas de los árboles entre el espectador y el cielo.Superpone las pinceladas y los cálidos ,intentando narrar la refracción de la luz en una aproximación al impresionismo;la pasta esta más suelta en el suelo y las pinceladas se hacen más pastosas en las copas de los árboles.

LAMINA.- 79(fig.1)

206- "El Manzanares y el Palacio Real".-

Col. Gregorio Diego Curto. Madrid.-

Reproducido en "Pintura española moderna y contemporánea" vol. III, lám. 146... por J. de Larco.-

LAHINA 79(fig.2).-

207- "Espinosa en flor".-

"Exp. mon." 1912, tal vez sea el n.º 634, en poder de la Vda de Beguete hasta el año 1941, año en el que se expuso en la Sociedad Española de Amigos del Arte: "Exposición Aureliano de Beruete", con el n.º 14.-

Reproducido en la revista "Museum", 1912, vol. II, pág. 427.-

LAHINA.- 80(fig.1)

208- "Manzanarosa".-

0,56 x 0,79

Fdo. ang. inf. izdo.

Col. J. Entrecanales.-

Muy de última época, las preocupaciones coinciden absolutamente con el impresionismo: naranjas, azules, violetas y verdes campean por sus respetos en un estudio de los reflejos luminosos.-

LAHINA 80(fig.2)

209. "Afueras de Madrid".-

12 x 21 cms.-

Vendido en Duran(Madrid), 24-II-1972, en 41000 pts. Cat. Duran 1909.-

Bibliografía:--

Rev, "Archivo de Arte Español", 1972.

209A "Vista de Guadarrama desde el Plantío".

56 x 81 cms.

Col. D. Enrique Lafuente Ferrañ.

Bibliografía:

"Aureliano de Beruete", por Pi. Faraldo (reproducido)

1869

470-11

TOLEDO

240- "Toledo desde los cigarrales".-

0,65 x 0,98

Col. J. Entrecanales.-

244- "Los cigarrales". Toledo.-

0,67 x 1 mts.-

Museo de Les Castres.(Francia).-

Procedente del Museo de Luxembourg.-París.-

Bibliogr:

Benedite, Leonce. "Museo de Luxembourg", Ecoles étrangères, Ecole espagnole, pág. 28. n.º. 148. Paris, 1924. Ed. H. Laurens.

LAMINA 87

242- "Vista del suburbio de las Covachuelas"

0,52 x 0,51

Museo de Les Castres(Francia)

Procedente del Museo de Luxembourg, París.-

Bibliogr:

Benedite, Leonce. "Musée de Luxembourg", Ecoles étrangères.

Ecole Espagnole, pág. 28. n.º. 149. Paris, 1924. Ed. H. Laurens.

Citado en el Diccionario Thieme-Becker, entonces todavía en el museo de Luxembourg de París.

243- "Toledo desde el puente de S. Martín"

"Exp. mon." 1912, tal vez el n.º. 460, aunque este tiene fecha de 1906, y esta tela tiene una técnica muy de primera época.

Reproducido en Rev. "Museum", 1912, vol. II, pág. 431.-

LAMINA 81 (fig. 1).-

214 - "Vista de Toledo".-

0,66 x 1,01

1471-11

Museo "Jaime Morera". Lérída.

Bibliograf:

Cat. del Museo de Arte "Jaime Morera" de Lérída. C.S.I.C. Instituto de Estudios Ilerdenses. Lérída, 1975. n.º: 306. pág. 29.

Reprod. pág. 107.-

Punto de vista alto, abajo el río con el Puente de Alcántara, al fondo la ciudad.-

215 - "Paisaje de Toledo"

Círculo Artístico de Barcelona.

El mismo tema anterior, en este caso con el formato *vertical* alargado y situando al espectador en un punto de vista bajo.-

LAHINA 82

216 - "Hoz del Tajo".-

0,48 x 0,78

Col. Marcelo Jorissen.-

No es de época muy avanzada, utiliza grises y pardos, y juega entre el amarillo y el marrón, la técnica es muy dura aun.

LAHINA 81 (fig. 2)

217- "Paisaje de Toledo".-

0,49 x 0,79 mts.-

Col. Tomás de Beruete.-

Exp. "I Bienal Hispanoamericana de Arte", 1941.-

218- "Paisaje de Toledo".-

0,66 x 1,00

Col. Tomás de Beruete.-

Exp. "I Bienal Hispanoamericana de Arte", 1941.-

219- "Molinos de viento de Toledo".-

6565 x 0,87

Fdo. ang. inf. izdo.-

Museo de Bellas Artes de Córdoba.-

Donado por su autor.-

Bibliogr:

Gaya Nuño, A: "Guía de los Museos de España", Madrid, 1968.-

220- "Cigarrales de Toledo".-

6565 x 0,99

Fdo. ang. inf. dcho.-

Col. José Biosca.-

"Exp... Sala Repesa", Madrid, 1970, nº: 42.-

Primeros planos empastados en verde, azul y rojo, los tonos violáceos se oponen a los verdes. En el fondo desaparecen el verde y juegan el rojo, el azul y el blanco.

473--2

221 "El Tajo en Toledo".-

"Exp.mon."1912.-

Bibliografía:

Reproducido en rev."Museum",1912,vol.II,pág.422.-

LAMINA:DIAPPOSITIVA 83(fig.1).-

222. "Toledo".-

Fdo.ang.inf.izdo:"A.de Beruete".-

Museo de Pau.-

Cielo cargado de nubes,muy definidas en su forma y movimiento.La ciudad de Toledo al fondo,a una distancia media,con el alcazar a la derecha.-

LAMINA 88

474-34
~~474-34~~

SEGOVIA

223 - "El barrio de S. Esteban (Segovia)". -
o,39 x o,59

Museo de Pontevedra.-

Procedente, en calidad de depósito, de D. José Fernández López.

Consta en el inventario con el nº de entrada: 4027. Depositado el 20-II-1961.-

475

SUIZA

224 "Suiza, Jungfrau".-

o,55 o,80

Col.J.Entrecanales.-

225 "Ventisquero de los Alpes".-

o,49 x o, 80

Museo "Jaime Morera".Lérida.-

Bibliograf:

Cat.del "Musse Jaime Morera".Lérida.C.S.I.C.Instituto de

Estudios Ilerdenses.Lérida,1975.nº:241.pág.29.-

Lamina 84

226 "Al pie de la Jungfrau".-

"Exp.mon."1912.-

Reproducido en rev."Museum"1912,vol.II,pág.433.-

227 "En el valle del Grindelwald".-

"Exp.Mon."1912.-

Reproducido en rev."Museum",1912,vol.II,pág.434.-

SIN LOCALIZAR TOPOGRAFICAMENTE

228 "Paisaje de montaña".-

9 x 15 cms.-

o/tabla.-

Museo de Pontevedra.-

Procedente, en calidad de depósito, de D. José Fernández López.

Figura en el inventario del Museo, depositado el 4-10-1966.

De pequeñísimo tamaño, aparece la montaña casi en primer plano, ocupando casi todo el lienzo. Muy empastado en tonos rojizos y terráqueos.-

LANINA 83(fig.2)

229 "Puesta de sol".-

o,375 x o,485.

Firmado.-

Museo Provincial de Bellas Artes de Granada.-

Cat. "Museo provincial de Bellas Artes de Granada. Breve Gufa provisional", Granada 1958, pág. 36, sala X, nº. 8.-

Hermosa puesta de sol: la tierra ocupa un tercio de la tela, el cielo los otros dos tercios. El tono de la tela va del verde al azul y el violeta en el cielo.-

LANINA 83(fig.3)

18

679-ml

230- "Paisaje".-

50 x 80 apto x.

Muy duro de técnica delatando una primera época. Paisaje seco y desolado, parece de Castilla.

Col. Bérnago.-

231- "Feria en el descampado de una ciudad".-

12 x 21 cms.

Museo Provincial de Segovia (Almacén).-

De muy pequeño tamaño, se ve un pequeño tióvivo en la lejanía todo en diminutas proporciones.-

232- "Almendro en flor".-

18 x 53 cms.

Museo Provincial de Segovia.-(Almacén).-

En terrible estado, rajada la tela. El motivo es usual en el pintor, estevle debió realizar en época temprana pues son colores ténues y la materia es lisa.-

233- "Paisaje".-

0,73 x 0,48

Col. J. Entrecanales.-

233 A "Interior de bosque con figuras".

38 x 48 cms

Col. D. Enrique Lafuente Ferrari.

233 B "Paisaje de montaña".

0,66 x 0,90 mts.

Fdo. aut. inf. izdo.: "A de Benote"
Universidad Complutense de Madrid. Filosofía A. Sala
de Profesores.

Refado Simanto.

234- "Paisaje".-

18 x 30 cms.-

Sin firma.- Por detrás sobre el carton : "A de Beruete ", a lápiz.-

O/carton.-

Col.Cavestany, (Madrid).-

Pequeño apunte de un interior de bosque, componiendo por la luz y la sombra, preocupación muy del naturalismo de la escuela de Barbizon.-

LAMINA.- 85(fig.1)

235- Apunte "Gatitos con pájaro".-

8,5 x 10 cms.-

O/tabla. Por detrás : 7840. A mano, por Isabel de Regoyos de Beruete: "Es apunte pintado al óleo que representa unas palomas volando y los gatos, estan pintados por mi padre politico Aureliano de Beruete.

Col.A.de Beruete y Regoyos.-

Pinta el lienzo sin imprimacion ni preparacion alguna, directamente, se ve aquí claramente pues no esta terminado y se ve la tela como fondo. Los tonos utilizados son el azul, el marron y el mismo blanco.-

LAMINA---86

236- Apunte "Mástil de barco".-

5 x 10 cms.-

O/tabla.-

Conserva igualmente el lienzo como fondo. Usa los colores verde, rojo, marron y negro.-

Col.A.de Beruete y Regoyos.-

LAMINA 85(fig.2)

237 "Ventana".-
19,5 x 11,5 cms.-

Vendido en Ispahan(Madrid,29 de Abril de 1971,salida 30.000
pts.Cat.I.nº.125

238 "El riachuelo".-
o,39 xo,37
Fdo.ang.inf.dcho.-
Dibujo a lápiz.-

Subastado en "Los tres Luises"(Madrid).Hotel Villamagna.
Madrid,20 y 21 de Diciembre de 1973.Salida 35.000pts.-

Entre piedras y bajo las sombras de unos árboles se desli-
za un riachuelo.-

239 "Paisaje"
o,30 x o,384
o/tabla.-
Fdo.ang.inf.izdo.-

Museo del Prado,s.XIX,Caason del Buen Retiro(Madrid).-

Procedente del Museo de Arte Moderno,s.XIX,de Madrid.En el
nuevo inventario con el nº.918.Inv.1971/98.Al dorso"nºde
registro 295".-

LAMINA 86(fig.2)

239 A "Paisaje"
o,59 x o,57 mts
F.do. ang. inf. dcho y dedido: "Dedido a mi amigo
Simarro/ A de Benito".
Universidad Complutense de Madrid. Filosofía A.
Sala de Profesores.
Legado Simarro.

480-1111

NOBREGA: Catálogo (ordenado según cronología de sus obras)-

1 "Playa nevada (Trasimeno)".-

0,43 x 0,61

1875.-

Museo del Prado: B. XIX (Canon del Buen Retiro).-

Enviado desde Roma, en el primer año de pensionado por la Academia Española de Bellas Artes.- Enviado al Ministerio de Estado, lugar donde quedaban desde que se fundó la Academia en 1873 (Inventario del Ministerio de Estado. Madrid, 25-III-1893) en la oficina de Contabilidad.- De allí se envió al M. N. E. el 27-7-1930 (M. N. 240).- Remitido en calidad de depósito por C. E. el 29-IV-1947 al Museo Municipal de Figueras (Gerona).- Pasó de nuevo al M. N. E. por orden de la Dirección General de Bellas Artes el 22-IX-1950.- Pasó al Museo del Prado, n.º 1 (Canon del Buen Retiro) en Abril de 1971 (n.º 402, Inv. 1971/410).-

Exp. "Un siglo de arte español" (1856-1956), n.º 253.- Exp.

"La época de la Restauración" n.º 757.-

En primer término la playa nevada con las barcas varadas
en segundo término y dentro de una de ellas un hombre.

1. 1111.- 1

2 "Marina a la acuarela".-

0,65 x 0,86 mts.-

1875.-

Envío como pensionado en Roma, en el primer año, quedó en el Ministerio de Estado. Quedó en el Ministerio de Estado (Inventario del Ministerio de Estado. III-1893, pág. 8., nº. 74. El Progreso Editorial), Cuarto del Telégrafo.-

3 "Paicaje" (estudio de árboles) Frascati.-

0,72 x 0,54

1875.-

Envío como pensionado en Roma, en el primer año (1875), quedó en el Ministerio de Estado según las normas (Inv... III-1893, pág. 7., nº. 56) Sección de Contabilidad. Despacho del jefe.- Enviado al Museo Nacional de Arte Moderno, 17-7-1930 (Inv. nº. 239).-

4 "Marina (un peñasco grande) Capri".-

0,72 x 0,54.-

1875.-

Envío desde Roma como pensionado, en el primer año (1875); quedó en el Ministerio de Estado (Inv... III-1893, pág. 7, nº. 57) Sección de Contabilidad. Despacho del jefe.- Enviado al M.N.A.M. el 17-7-1930

- 5 "Marina (La Bajamar en Douarnenez)".--
2,31 x 1,37

1876.-

Envio desde Roma como pensionado, en el segundo año (1876).
Quedó en el Ministerio de Estado segun norma (Inv...III-
1893, pág. 4., nº. 22). Salon de Embajadores.-

- 6 "Perros del mercado (recuerdo de Holanda)".--
0,56 x 0,92

1876.-

Museo Provincial de Badajoz.-

Envio desde Roma como pensionado, en el segundo año (1876)
pasó al Ministerio de Estado, Oficina de Contabilidad (Inv
...III-1893, nº. 66, pág. 7).--Enviado al H. H. A. H. el 17-7-
1931.-Depositado en Badajoz O/. 26-2-1932.-

- 7 "Estudio de animales (ovejas)".--
0,86 x 1,22

1876.-

Museo de Huelva.-

Envio desde Roma como pensionado, en el segundo año (1876)
quedó en el Ministerio de Estado (Inv...III-1893, pág. 7, nº
67) en la oficina de Contabilidad.--Enviado al Museo Nacio
nal de Arte Moderno el 17-7-1930, nº. 239.-Depositado en
Huelva O/. 24-12-1931.-

8 "Borde du Walme (Hollande)"-
1,10 x 2,08

1878.-

Adquirido por el Museo Nacional de Pintura y Escultura en la Exposición nacional de 1878, pasó al Museo del Prado por O.do 1879, pasó al M.N.A.E. (Inv. Museo Nac de Pintura y escultura...Adquisiciones desde 1856, n.º. 470, pág. 233).-

"Exposición Nacional de Bellas Artes", 1878, n.º. 256.- "Exp. Universelle de 1878"/Espagne/Sect. Beaux-Arts/Catalogue Special. Paris. Imprimerie. Typ. de A. Pougin. 13 Quai Voltaire, 1878, pág. 10, n.º. 93.-

4 "La alborada (Cercanías del lago Trasimeno)".-
1,40 x 3,05 mts.-

1878.-

Exp. Nacional, 1878, n.º. 255.-

10 "Una laguna en IJssel (Holanda)".-
1,26 x 2,04 mts.-

Exp. Nacional, 1878, n.º. 257.-

11 "Pesaticemos en Capri".-

Rev."I.E.A.", 15 de Junio de 1878, pag. 393: Reproduccion grabada por Capuz.-

Es una marina costera con dos niños pescando en una roca, como así siempre las figuras tienen una enorme importancia para la composicion en la obra de Herrera, es casi un pintor de género .-

12 "Las escuelas dominicales.- Niños oyendo la explicacion de la doctrina"

Rev."I.E.A.", 15-III-1879, pág. 181: Reproduccion grabada por Capuz.-

Esta escena de género confirma las tendencias de Herrera, su gusto por la figura humana .-

13 "Vista del histórico lago Trasimeno, hoy de Perugia".-

Rev."I.E.A.", 22-II-1880, pág. 120-121: Reproduccion grabada por "Rico".-

14 "Ruinas de Poesthum.- El templo de Neptuno".-

Rev."I.E.A." 8-V-1880, págs. 296-297.-

Regalado en 1880 a Castelar.-

Los temas del "paisaje histórico" preocuparon durante una temporada a Herrera.-

1685-72

- 15 "La fuente de RusthephanPont-Aven(Bretaña)V-
1,23 x 2,17.-

Exp.Nacional de 1881,nº.464:Adquirido por la Reina
Doña Cristina.-

- 16 "Playa de Normandía".-
69 x 1,17.-

Exp.Nac.1881,nº.465.-

- 17 "Laguna de Abconde(Holanda)".-
1,18 x 2,8 mts.-

Exp.Nac.1881,nº.466:Propiedad del Exmo.Sr.Conde de
San Bernardo.-

Bibliog:RevV"I.E.A."15 de Junio de 1881:"Exposicion
de Bellas Artes",reprod.grabada por"Rico",pág.382.-
Ibañez Abellan,"Exp.Nacional de 1881",Madrid,1881.-

- 18 "Los álamos blancos (Lérida)".-
1,42 x 80 cms.-

Expo.Nac.1881,nº.467:Propiedad de F.Tutau.-

- 19 "Anochecer en el Lago Trasimeno".-
90 x 1,38 cms.-

Exp.Nac.1881,nº.468.-

Ibañez Abellan, "Exposicion Nacional de 1881",Madrid
1881.-

173 86

20 "Plaza de L'ayreta(Lérida)".-

25 x 39 cms.-

Exp.Nac.1881,nº.470.-

21 "Sicca(Costa de Sicilia)".-

26 x 38 cms.-

Exp.Nac.1881,nº.469.-

22 "San Lorenzo(Lérida)".-

25 x 39 cms.-

Exp.Nac.1881,nº.471.-

23 "Patos(efecto de niebla)".-

55 x 1,09 mts.-

Exp.Nac.nº.472.-

Rev."I.E.A."15-III-1889:Adquirido por su Majestad
el Rey(Reproduccion).-

24 "Paisaje en los alrededores de Lérida".-

1881aproximadamente.-

J.Morera.?"En la sierra del Guadarrama"(Reproduccion).

187

25 "Marea baja en Villerville".-

Rev."I.E.A."15-I-1886,págs.27-30 y 33.-

26 "La calle del Castell en Sta Coloma de Queralt".-

Rev."I.E.A."8-V-1886,págs.275 y 280:"Puede verse el
original en la sala de ventas del Circulo de Bellas
Artes de esta Corte".-

27 "Rustephan(Bretaña)".-

1,36 x 2,40
Exp.Nac.1887,nº.535.-

28 "Puerto de Rouen".-

2 x 3,29 mts.-

Exp.Nac.1887,nº.536.-

29 "Remolcador".-

88 x 1,64.-

Exp.Nac.1887,nº.537.-

30 "Sol poniente(Costa de Normandia)".-

1,88 x 1,64

Exp.Nac.1887,nº.538.-

31 "Apolo y Climene".-

Dibujo.-

"Certamen Artístico de La Ilustración Española y Americana", 1881.-

Rev. "I.E.A." 22-V. 1881, pág. 318.-

32 "Costa Cantábrica".-

1,24 x 2,44 mts.-

Gobierno civil de Barcelona.-

Adquirido por el M.N. de Pintura y Escultura (Adquisiciones desde 1856... Inventario. n.º. 675, pág. 303).-

Pasó a Fomento. Despacho de La Dirección general de Instrucción pública.- Pasó al Museo N.A.M. n.º. M. 94 (sin antecedentes).- Se depositó en Barcelona, R.O. 20-VIII-1904.-

Exp. Nac. 1884, n.º. 487.-

33 "Normandía" (paisaje).-

1,25 x 1 mts.-

Diputación Provincial de Zamora.-

Adquirido por el M.N.P.E. (Inventario... Adquisiciones desde 1856, n.º. 621) en 1.900 pts. en la Exposición Nacional de 1884.- Pasó al M.N.A.M. n.º. M. 92, R.O. 20-6-1884. Se depositó en la Diputación provincial de Zamora, R.O. 3-8-1901.-

Exp. Nac. 1884, n.º. 488.-

34 "Flores".-

1,40 x 1 mt.

Exp.Nac.1884,nº.489.-

Rev."I.E.A."30-Junio-1884.-Cruz,V."Catálogo comentado de la Exposicion Nacional de Bellas Artes de 1884".Madrid,1884.-

35 "Camino en Bretaña".-

1,33 x 25 cms.-

Exp.Nac.1884,nº.95.-

Rev."I.E.A."30-V-1884,págs.330 y 337.-

36 "Parc en pénétration"(Bormandía).-

Exp.Bosch,1885.-

Rev."I.E.A."V-1885,págs.293 y 304,propiedad entonces de D.Juis de Ocharan.-

37 "Puerto de Rouen".-

Rev."I.E.A."22-XI-1885,rep.grabada.-

38 "Horticos de Sta Coloma de Queralt".-

Exp.Nac.1887,nº.539.

39 "Plaza de Sta Coloma de Queralt".-

1886 o 1887 aproximadamente.

62 x 1,03 cms.-

Museo de Arte J.Horera.Lérida.-

Legado J.Horera.-

Cat.Museo Horera,1975,nº.114.-

Por estos años pinta en Sta Coloma,hay en estos cuadros un interés por el paisaje urbano,las plazas y las calles del pueblo,así como un interés por caracterizar trajes y costumbres,incluso toma escenas de género en varias ocasiones;en estas diferencias e intereses temáticos se diferencia de Haes que más bien era un paisajista campestre como también lo fue Beruete.

LAHINA 2

40 "El arroyo".-

Rev."La Ilustración Artística",Barcelona,10 -X-1887.-

41 "Invierno".-

62 x 98 cms.-

Exp.Nac.1890,nº.640.-

- 42 "Vueille sobre la Gironda(Bordeaux)".-
30 x 46 cms.-
Exp.Nac.1890,nº.642.-

- 43 "Marea Baja (Bretaña)".-
42 x 82 cms.-
Exp.Nacional,1890,nº.642.-

- 44 "Font de San Bernat(Pontons.Cataluña)".-
25 x 38 cms.-
"Exp.Nac.1890,nº.643.-

- 45 "Efecto de nieve"-
23 x 35 cms.-
Exp.Nac.1890,nº.644.-

- 46 "Procesion en Santa Coloma de Queralt".-
23 x 34 cms.-
Exp.Nac.1890,nº.645.-

- 47 "Mercado de Sta Coloma de Queralt".-
23 x 34 cms.-
Exp.Nac.1890,nº.646.-

- 48 "La plaza mayor de Sta Coloma de Queralt".-
23 x 34 cms.-
Exp.Nac.1890,nº.647.-

49 "Salida del Rosario".-
32 x 48 cms.-

Exp.Nac.1890,nº.648.-

50 "Ta rde en el Monte".-
18 x 29 cms.-

Exp.Nac.1890,nº.649.-

51 "Paisaje(Cercanías de Madrid)".-
1,36 x 2,40 mts.-

Exp.Intern.1892,nº.810.-

52 "Inundacion del Manzanares".-
88 x 1,62 mts.-

Exp.Intern.1892,nº.811.-

53 "Resto del Canal de Carlos III"(Madrid).-
90 x 1,62.-

Exp.Intern.1892,nº.812.-

54 "Costa de Normandía".-
91 x 1,75.-

Exp.Intern.1892,nº.813.-

Rev."I.E.A.",28-II-1893,págs.131 y 132.-

114

65 "Estudio de paisaje".-

38 x 25 cms.-

Exp. Intern. 1892, n.º. 814.-

66 "Estudio de paisaje".-

25 x 38 cms.-

Exp. Intern. 1892, n.º. 815.-

67 "Estudio de paisaje".-

22 x 35 cms.-

Exp. Intern. 1892, n.º. 816.-

68 "Estudio de paisaje".-

25 x 37 cms.-

Exp. Intern. 1892, n.º. 817.-

69 "En la fuente".-

46 x 25 cms.-

Exp. Intern. 1892, n.º. 818.-

60 "Leñadores".-

82 x 1,43 mts.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Exp. General de Bellas Artes, 1897, n.º. 691.-

Cat. Museo Morera, 1975, n.º. 318.-
En el Museo figura con medidas más amplias, debiéndose
medido con el marco. La figura domina la composición
por su tamaño y posición; el interés por las costumbres
es el centro temático.-

LAMINA.- 3

61 "Abandonado".-

0,89 x 1,05.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Exp. General de Bellas Artes, nº. 692. 1897.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 317.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama", reproducción.-

62 "La bruja".-

0,75 x 0,33

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Exp. General de Bellas Artes, 1897, nº. 693.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 82: el título es "Agata", nombre de la anciana.-

Formato alargado, situándose el espectador en un punto de vista bajo; por un sendero baja una anciana minuciosamente dibujada, al fondo un bosque.-

LAMINA.- 4

63 "Un ventisquero en la Sierra del Guadarrama".-

1,35 x 2,38 mts.-

Exp. Gen. de Bellas Artes, 1897, nº. 694.-

64 "Cancho del Aguila en la Sierra de Guadarrama".-

1 x 1,40 mts.-

Exp. G. Bellas Artes, 1897, nº. 695.-

65 "Crepúsculo en las cumbres del Guadarrama".-

1,35 x 2,40 mts.-

Exp.G.Bellas Artes,1897,nº.696.-

Rev."I.E.A."30 -Mayo-1897,pags.322,324 y 331.-

66 "En las Carboneras".-

0,60 x 0,99

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Exp.G.Bellas Artes,1897,nº.697.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.85.-

67 "Cabeza de Hierro".-

0,60 x 0,99

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Exp.Gen.Bellas Artes,1897,nº.698.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.215.-

68 "La Mercuera".Sierra del Guadarrama.-

0,60 x 1,00

Exp.Gen.Bellas Artes,1897,nº.699.-Puede ser el que figuró en la "Exp.of paintings by Contemporary Spanish Artists".The Art Institut of Chicago,V-VII-1913,nº.31.-

69 "La mata de la Zorrera".-

0,60 x 1,00 mts.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Exp.Gen.Bellas Artes 1897,nº.700.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.86.-

70 "Picos de la Najarra".Sierra del Guadarrama.-

0,60 x 1,00 mts.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Exp.Gen.Bellas Artes.1897,nº.701.-

Cat.Museo Morera,1976,nº.217.-

71 "Las pedrizas".Sierra del Guadarrama.-

0,42 x 0,72.mts.-

Exp.Gen Bellas Artes,1897.nº.702.-

72 "Valle de las Chozas".-

0,42 x 0,72.-

Exp.Gen.1897,nº.703.-

Rev."I,E.A."30-V-1897,págs.322,324 y 331.-

73 "Cercanías de Chozas".Sierra de Guadarrama.-

0,42 x 0,72 mts.-

Exp.Gen.Bellas Artes,1897,nº.704.-

94 Una Chozas en la Marcuera".-

0,42 x 0,72 mts.-

Exp.Gen.Bellas Arets,nº.705.-

497-412

75 "Puerto de Canencia".-

0,42 x 0,72

Museo de Bellas Artes de Zaragoza.-

Exp.Nac.1897,nº.706.-

Cat."Bellas Artes Zaragoza",1929,pág.68,sala X,nº.

301.-"Cat.Museo de bellas Artes de Zaragoza"por Antonio Beltran,1964,nº.205,pág.58.-

76 "Los Piornos(Sierra de Guadarrama)".-

0,42 x 0,72 mts.-

Exp.Nac.1897,nº.707.-

77 "Carriño entre prados".-

0,35 x 0,23

Exp.1897,nº.708.-

78 "Finable de Chozas"(Sierra de Guadarrama).-

0,25 x 0,37

Exp.Nac.1897,nº.709.-

79 "Canchos de Puente fría (Sierra de Guadarrama)".-

0,42 x 0,72 mts.-

Exp.Nac.1897,nº.710.-

80 "Vertientes de la Majarra".-

0,42 x 0,72 mts.-

Exp.Nac.1897,nº.711.-

81 "Picos de la Marcuera".-

0,30 x 0,40 mts.-

Exp.Nac.1897,nº.712.-

82 "Cercanías de Fuentefría"(Sierra de Guadarrama)".-

0,24 x 0,36

Exp.Nac.1897,nº.713.-

83 "Mercado de Santa Coloma de Queralt".-

44 x 72,5 cms.-

Museo de San Telmo.San Sebastian.-

Propiedad del Ayuntamiento de esta ciudad.Inv.1044,pág.

28.-

"Primera Exp.de Pintura y Escultura de S.SebastianV1896.

84 "Fuente de Miraflores".-

62 x 1,06 cms.-

1895-1900.-

Museo de Arte J. Morera.-

Cat.Museo Morera,1975,nº113.- Morera,J."En la Sierra del Guadarrama",Madrid,1927;"Dispuse con cuidado mi paleta, como el lienzo que iba a pintar estaba reseco, por lo añejo de su preparacion, le di una ligera mano de aceite de linaza con mezcla de agüesrrás, que lo dejé muy suave y dispuesto para que se adhirieran los colores...en el punto que había pensado encajar un serrano embozado y que por lo pronto iba a servirme como nota segura de comparacion para ajustar a alla los tonos generales...Si recuerdo muy bien que los tonos que buscaban eran anacardos, que el cielo era gris y que la fuente y el serrano destacaban sin la menor dureza, como envueltos en el conjunto armónico".-

LAMINA 5

- 85 "Atardecer(Guadarrama)".-
1895-1900.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama", Madrid, 1927:
"Me encará con el natural y sin vacilaciones ni re-
celos, con verdadera fe con valentía de muchacho, es-
grimí los pinceles sobre un lienzo de un metro de ex-
tension"(Reproducido).-

- 86 "Camino de Rascafría(Miraflores)".-
1895-1900.-

Morera, J., "Sierra del Guadarrama", 1927, Madrid (Repro-
ducido).-

Extenso paisaje nevado con figurillas.-

- 87 "La Audiencia(Miraflores)".-
Década del 90.-
Fdo: J. Morera.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama", Madrid, 1897.
(Reproducido).-

- 88 "Vertientes de la Sierra".-
1895-1900.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

- 89 "Anochecer(Guadarrama)".-
1895-1900.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

90 "Alrededores de la fuente del Cura".-

Década del 90.-

Fdo: J. Morera.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.

(Reproducido).- Pantorba, B., "El p. y los paisajistas
españoles", lám. 13.- LAMINA.- 5 bis

91 "Un patio en Miraflores".-

Década del 90.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama", 1927. Madrid.

(Reproducido).-

92 "La Sierra de Manzanares el Real".-

Década del 90.-

Fdo: J. Morera.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.

(Reproducido).-

93 "Nevada (Guadarrama)".-

Década del 90.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.

(Reproducido).-

94 "Alturas de Peñalara".-

Década del 90.-

Fdo: J. Morera.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.

(Reproducido).-

95 "Una calle de Miraflores".-

Década del 90.-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.

(Reproducido).-

- 96 "Arbol en flor (Guadarrama)".-
Década del 90.-
Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

- 97 "Los cobijos".-
Década del 90.-
Fdo: J. Morera.-
Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

- 98 "Día de tempestad".-
Década del 90.-
Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

- 99 "Un rincón de Miraflores".-
Década del 90.-
Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

- 100 "Cumbre de Peñalara".-
Década del 90.-
Fdo: J. Morera.-
Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

- 101 "Peñalara".-
Década del 90.-
Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid, 1897.
(Reproducido).-

2

592 174

102 "Otoño".-

1 x 1,85 mts.-

Exp.Nac.1899,nº.520.-

103 "Un rincón de Toledo".-

0,73 x 0,44 cms.-

1899.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Exp.Nacional de 1899,nº.521.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.84.-

LAMIRA 6 A

104 "Dos perros"(estudio).-

0,42 x 0,72 .-

Exp.Nac.1899,nº.522.-

105 "Primavera".-

0,62 x 1 mts.-

Exp.Nac.1899,nº.523.-

106 "Casa bretona".-

0,91 x 0,50.-

Exp.Nac.1899,nº.524.-

107 "Dos estudios".-

0,85 x 0,45

Exp.Nac.1899,nº.525.-

- 108 "Ria de Bilbao".-
1,58 x 0,45
Exp.Nac.1899,nº.526.-

- 109 "Ria de Bilbao y playa de Laredo".-
1,58 x 0,58
Exp.Nac.1899,nº.527.-

- 110 "Ria de Bilbao"(Puerto de Algorta).-
1,22 x 0,42
Exp.Nac.1899,nº.528.-

- 111 "Ria de Bilbao"(Playa de Algorta).-
1,30 x 0,38
Exp.Nac.1899,nº.529.-

- 112 "Marina del mar Cantábrico".-
1 x 0,61
Exp.Nac.1899,nº.530.-

- 113 "Marina del mar Cantábrico".-
1,04 x 0,61
Exp.Nac.1899,nº.531.-
Rev."I.E.A."22-V-1899.-

- 114 "Marina del mar Cantábrico".-
0,72 x 0,42.-
Exp.Nac.1899,nº.532.-

- 115 "Marina en el mar Cantábrico".-
0,72 x 0,42
Exp.Nac.1899,nº.533.-

- 116 "Marina del mar Cantábrico".-
0,72 x 0,42.-
"Exp.1899", nº.534.-

- 117 "Marina del mar Cantábrico".-
0,72 x 0,42
Exp.Nac.1899, nº.535.-

- 118 "Marina del mar Cantábrico".-
0,72 x 0,42.-
Exp.Nac.1899, nº.536.-

- 119 "Marina del mar Cantábrico".-
0,61 x 0,34.-
Exp.Nac.1899, nº.537.-

- 120 "Pescando en las rocas"(Capri).-
0,78 x 0,45
Exp.Nac.1899, nº.538.-

- 121 "Estudio".-
0,72 x 0,42.-
Exp.1899, nº.539.-

- 122 "Guadarrama"(estudio).-
0,40 x 0,60
Exp.Nac.1901, nº.713.-

26

305

123. "Chidarrana"-
o,41 x o,34.-
Exp.Nac.1901,nº.714.-

- 124 "Chidarrana"-
o,41 x o,34.-
Exp.Nac.1901,nº.715.-

- 125 "Chidarrana"
o,42 x o,70
Exp.Nac.1901,nº.716.-

- 126 "Chidarrana"
o,60 x 1
Museo de Arte J.Horera.Lérida.-

Exp.Nac.1901,nº.717.-

Cat.Museo Horera,1975,nº.117.-
Admiva 68

- 127 "Chidarrana"
o,25 x o,35
Exp.Nac.1901,nº.718.-

- 128 "Chidarrana"
o,41 x o,34
Exp.Nac.1901,nº.719.-

- 129 "Chidarrana"
o,60 x 1 mts.-
Exp.Nac.1901,nº.720.-

500

- 130 "Gua de Argemina"
0,42 x 0,70
Exp. Nac. 1901, nº. 721.-

- 131 "Gua de Argemina".-
0,60 x 1 mta.-
Exp. Nac. 1901, nº. 722.-

- 132 "Gua de Argemina"
0,25 x 0,35.-
Exp. Nac. 1901, nº. 723.-

- 133 "Gua de Argemina"
0,41 x 0,34
Exp. Nac. 1901, nº. 724.-

- 134 "Gua de Argemina"
0,60 x 1 mt.-
Exp. Nac. 1901, nº. 725.-

- 135 "Gua de Argemina"
0,42 x 0,70
Exp. Nac. 1901, nº. 726.-

- 136 Vuelta a la majada".-
0,43 x 0,72.-
Exp. Nac. 1904, nº. 868.-

507

- 137 "Estudio de lirios(Las Arenas)".-
o,33 x o,41
Exp.Nac.1901,nº.870.-
Rev."I.E.A."1901,15-XII-págs.339 y 345.-

- 138 "Gabarra de Arrigunaga(Algorta)".-
o,24 x o,33
Museo de Arte J. Morera.Lérida.-
Exp.Nac.1904,nº.872.-

- 139 "Marina(Algorta)".-
o,27 x o,45
Exp.Nac.1904,nº.871.-

- 140 "Ria de Bilbao.Arrigunaga(Algorta)".-
o,24 x o,33 cms.-
Exp.Nac.1904,nº.873.-

- 141 "Ria de Bilbao".-
o,43 x o,72
Exp.Nac.1904,nº.874.-

- 142 "Efectos de luz(marina),Pradera de Lamiaco(Las Arenas)".-
o,93 x o,72.-
Exp.Nac.1904,nº.875.-

309 -12

143 "Un pocio de Miraflores(Guadarrama)".--"Camino de San
Baboso Viejo".-

0,93 x 0,72.-

Exp.Nac.1904,nº.869.-

144 "Altos hornos(Bilbao)".-

0,43 x 0,72

Exp.Nac.1904,nº.876.-

145 "Cancho del Aguila(Guadarrama)".-

0,33 x 0,41

Exp.Nac.1904,nº.877.-

146 "Debajo del emparrado".-

1,01 x 0,62

Exp.Nac.1904,nº.878.-

147 "Peñac de Arrigunaga(Algorta).Pradera de Lamiaco(Las
Arenas)".-

0,93 x 0,72

Exp.Nac.1904,nº.879.-

148 "Santa Coloma de Queralt(Cataluña)".-

0,43 x 0,72

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Exp.Nac.1904,nº.880.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.83.-

149 "El puente roto".-

Rev."I.E.A."30-IV-1902,págs.251 y 253.Propiedad entonces
del Marqués de Yarayabo.-

-----"

150 "Habitantes del Pardo".-

Rev."I.E.A."30-IV-1902,págs.251 y 253.-

151 "Punta de la Gales(Algorta)".-

o,62 x 1,00

Exp.Nac.1906,nº.770.-

Morera,J., "En la Sierra del Guadarrama" Madrid,1927.
(Reproducido).-

152 "Marina(Algorta)".-

o,62 x 1,00

Exp.Nac.1906,nº.771.-

153 "Idem supra".-

o,62 x 1,00

Exp.Nac.1906,nº.772.-

154 "Malvas reales".-

0,90 x 0,48

Museo de Arte J.Morera,Lárida.-

Exp.Nac.1906,nº.775.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.79.-

- 155 "Otoño".-
0,62 x 1,00
Exp.Nac.1906,nº.774.-

- 156 "Malvas reales(estudio)".-
1,00 x 0,62
Exp.Nac.1906,nº.773.-

- 157 "Primavera".-
0,44 x 0,74
Exp.Nac.1906,nº.776.-

- 158 "Laderas del Cantábrico".-
Rev."I.N.A."15-XI-1914.-

- 159 "Mañana de otoño(Algorta)".-
0,61 x 1,02 mts.-
Exp.Nac.1915,nº.445.-

- 160 "Barrio de S.Martin al anochecer"(Algorta).-
0,62 x 1,18
Exp.Nac.1915,nº.446.-

370

300

519

Relacion de otras obras de Morera segun su escenario (de fecha indeterminada).-

ESPAÑA.-

CATALUÑA:

161 "Mercado de Santa Coloma de Queralt".-

42 x 72 cms.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Legado testamentario de Morera (1927), donativo de su viuda Felisa de Aldaz, 1928 (Inventario Museo, n.º 11441).

Exp. "Un siglo de Arte español" (1856-1956), n.º 249.-

Escena de costumbres que desarrolla un mercado de pueblo muy característico por estar formado por carros cubiertos con cubiertas de lona claras, que dan gran luminosidad a la tela. La composición tiene una doble organización: una mediante las zonas de luz y sombra muy contrastadas; otra mediante las agrupaciones de personajes y carros.-

LANIINA.- 12

162 "Estudio pintado en Lérida".-

57 x 62 cms.-

Museo de Arte. Jaime Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, n.º 80.-

163 "Día de nieve. Ponton".-

63 x 1,03

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera. Lérida, 1975, n.º 120.-

164 "Naturaleza(Flores y frutos leridanos)".-

1,00 x 1,40

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.316.-

513 - 12

GUADARRAMA:

- 165 "Cabaña (Sierra de Guadarrama)".-
 43 x 74 cms.-
 Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
 Cat. Museo Morera, 1975, nº. 87.-

- 166 "Un corral en el Guadarrama".-
 31 x 39 cms.-
 Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
 Cat. Museo Morera, 1975, nº. 88.-

- 167 "Guadarrama".-
 44 x 73 cms.-
 Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
 Cat. Museo Morera, Lérida, 1975, nº. 89.-

- 168 "Guadarrama".-
 28 x 29 cms.-
 Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
 Cat. Museo Morera, 1975, nº. 97.-

169 "Triste amanecer(Guadarrama)".-

33 x 41 cm.-

Museo de Arte J. Morera.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.99.-

170 "Cercanías del Guadarrama".-

34 x 41 cm.-

Museo de Arte J.Morera.Iérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.100.-

171 "Vista del Guadarrama".-

1,05 y 60

Museo de Arte J. Morera.Iérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.571.-

172 "Guadarrama".-

42 x 71 cm.-

Museo de Bellas Artes de Granada.-

"Museo provincial de Bellas Artes de Granada".Breve
Guía provisional.Granada,1958.pág.37,sala X,nº.9.-

173 "Peñalara".-

46 x 74 cm.-

Museo de Arte Moderno de Barcelona,.

Donativo,1928(Inv.24635).-

513

174 "Valle de Chozas".-

69 x 103 cms.-

Carbon.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 115.-

Lámina 61 E. -175 "Valle de Miraflores".-

63 x 98 cms.-

Museo de Arte J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 122.-

Lámina 61 D. -176 "Piornos del Guadarrama".-

0,40 x 0,60.-

Consulada General de España en Tánger.-

Procede del N.N.A.M. (nº. M. 95), enviado en calidad de
Depósito (R.o. 22-7-1901) 29-Julio de 1933.-177 "El pintor y su guía".-

63 x 82 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérída.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 214.-

El pintor sobre una mula y el guía con un asno que
porta los instrumentos para pintar. La figura domina
la composición. La técnica es suelta.-

LAMINA.- 7

MADRID:

118 "Alrededores de Madrid".-

(Copia del original de J. Jimenez).-

36 x 46 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 103.-

119 "Madrid viejo. Hoy calle de Orellana".-

34 x 43 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 104.-

120 "Paisaje. Cercanías del Pardo (Madrid)".-

77 x 118 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 106.-

517-12

SANTANDER:

181 "Playa de Laredo(Santander)".-

36 x 60 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, n. 91.-
-----182 "Costa de Santoa".-

o, 61 x 1, 01

Fdo: J. Morera.-

Museo de Bellas Artes de Málaga.-

Depósito del M. N. A. M. de Madrid (Inventario: sin medidas y sin antecedentes), 21 de Octubre de 1931.-

Exp. "Un siglo de Arte español" (1856-1956), n. 252.-
-----183 "Paisaje de Morea".-

Museo Provincial de Pontevedra.-

Procedencia: D. J. Fernandez López, 26-I-61. Depósito.

N de entrada: 3.977.-

518 --
SEGOVIA:

184 "En la sierra de Segovia".-

o,62 x o,57 mts.-

Al dorso:etiqueta"Testamentaria de Jaime Morera y
Galicia.Abril 1927".-

Museo de Bellas Artes de la Coruña.-

Depósito de la R. A. de Bellas Artes de la Coruña.-

Cat.Museo Coruña,1957,nº.755.-

VASCONGADAS:

185 "Playa de Guetaria(Guipuzcoa)".-

44 x 76 cms.-

Museo de Arte J. Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.76.-

186 "Barcas bargando arena".-

43 x 73 cms.-

Museo de Arte J. Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.78.-

187 "Efecto de luz.Marina(Algorta)".-

43 x 72 cms.-

Museo de Arte J.Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,nº.90.-

188 "Gabbarras esperando la marea".-

62 x 1,03

Museo de Arte J. Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.107.-

189 "Estudio de corral(Algorta)".-

62 x 1,03

Museo de Arte J. Morera.Lérida.-

Cat.Museo Morera,1975,nº.107.-

526

190 "Mi casa de Algorta".-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama", Madrid, 1927.
(Reproducido).-

191 "Salida Hirs(Al gorta)".-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama", Madrid, 1927.
(Reproducido).-

192 "Acantilados de Algorta".-

Morera, J., "En la Sierra del Guadarrama", Madrid, 1927.
(Reproducido).-

EUROPA:-

FRANCIA:-

- 193 "Playa de Villerville".-
38 x 62

Museo de Arte J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, n.º. 75.-

Marina. Playa en primer término con los restos de una barca; las olas rompen fuerte en la orilla formando espuma blanca, sobre ellas vuela una gaviota.-

LAMINA.- 8

- 194 "Villerville" (Normandía).-
33 x 41 cms.-

Museo de Arte J. Morera.-

Cat. Museo Morera, 1975, n.º. 102.-

- 195 "Paisaje de Normandía".-
1,00 x 1,84

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, n.º. 320.-

Exp. "Un siglo de Arte Español", n.º. 251.-

Paisaje de aire lamido y romántico: aguas satinadas en una especie de laguna donde dos pelicanos se entretienen; atravesando la composición en sentido diagonal una valla rota; al fondo un bosque.-

LAMINA.- 9

321-444

146 "Aldea bretona".-

43 x 31 cms.-

Museo de Arte J. Horera, Lérida.-

Cat. Museo Horera, 1975, nº. 92.-

Formato alargado. Las ramas de un árbol en flor se sitúan en un ángulo en primer plano, adquiriendo un aire decorativo de influencia oriental. La casa ocupa casi todo el lienzo detallándose su estructura y fachada con una serena preocupación costumbrista.

LIBRERIA.- 10

147 "Costa de Normandía".-

2,36 x 1,75

Exp. de Chicago: Sección española, nº. 2.289, pag. 736

52

HOLANDA:

198 "Estudio pintado en Holanda".-

42 x 49 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 93.-

199 "Copia de "molinos de viento" de C. de Haes".-

58 x 79 cms.-

Museo de Arte J. Morera.-

Cat. Mus o Morera, 1975, nº. 109.-

200 "Frio Octubre. Nimigen (Holanda)".-

58 x 79 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 110.-

201 "Muchacha aldeana. Holanda (Estudio)".-

44 x 73 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 111.-

Sobre una valla semirotas una joven aldeana con una cesta se sienta en postura un tanto amanerada, a su lado y en primer plano patos y ocas, al fondo una laguna con patos tambien y una alameda de árboles deshojados; a la izquierda destacan las manchas blancas de ropa tendida al sol. Pincelada suelta y marcada acentuación de luces y sombras.-

LA MINA.- 44

324

- ~~Retratos~~, escenas de género y paisajes no localiza-
dos: ~~tipo su inventario~~.--

202 "Arboleda".-

0,37 x 0,72

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la
Ciudadela.--

Donativo, 1928 (Inventario Museo: n.º 11448).--

203 "Arboleda".-

Fdo: J. Morera.--

Col. Torelló. Barcelona.--

Un grupo de tres árboles de grandes dimensiones ca-
si en el primer plano, a su izquierda una pequeña fi-
gura femenina de espaldas caminando. Al fondo una ciu-
dad. Composición por masas de luz y sombra.--

LAHINA.- A3

204 "Paisaje".-

0,64 x 0,78

Dibujo al carbon.--

Diputación Provincial de Valladolid

Donado al M.º Mac. de Pintura y Escultura por D. Ricardo
Blanco Asenjo, ofrecido por su testamento D. Vicen-
te Casanova (Inventario del M.º H.º P.º E.º... Adquisiciones des-
de 1890, n.º 1249) admitidos por orden de la Dirección
General de Instrucción Pública de 9-IV-1897. Pasó al Mu-
seo. N.º A.º M.º de Madrid (Inventario, n.º: M.º 96).-- A la Dipu-
tación de Valladolid el 15-6-1912.--

46

525

205 "Marina. Velero en llamas en un puerto".-

Vendido en la tienda de Antigüedades y objetos de Arte "El Partenon", Madrid, hacia 1970.-

De enormes dimensiones trata una tragedia en el mar; el estilo y la ambientación histórica enlazan con la Holanda del s. XVII y con la pintura de Salvator Rosa, en realidad esta continuando directamente a Haes con ambientaciones de puertos de similares características. Frente a este arcaicismo de regusto histórico está la actualidad del "Naufragio del Cabo Mayar" de Beruete, que al menos nos habla de un conocimiento y asimilación de la temática contemporánea tan en boga desde Manet.-

LAMINA 14
iii-----

206 "Paisaje".-

0,40 x 0,70

Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.-

Guía de los Museos de España. XXX, nº. 559, 1967.

Madrid.-

207 "Paisaje".-

sic supra.-

Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

Guía de los Museos de España. XXX, nº. 556, 1967.-

520-115

208 "Paisaje".-

sic supra.-

Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Guía de los Museos, XXX, 1967, nº. 557. Madrid.-

209 "Paisaje".-

sic supra.-

Museo de Bellas Artes de Sevilla.-

Guía de los Museos de España. XXX, 1967, nº. 558. Madrid.-

210 "Olas".-

0,36 x 0,60

Museo de Arte Moderno de Barcelona. Palacio de la Ciudadela.-

Donativo de la Vda. de... 1928 (inventario Museo: nº. 11447).

211 "Pensativa".-

0,36 x 0,28

Diputación Provincial de Barcelona.-

Depositado por el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Donativo del Marqués D^o A... (Inventario Museo, nº. 10023).-

212 "Marina".-

0,72 x 0,43

Museo de Bellas Artes de la Coruña.-

Depósito de la Real Academia de Bellas Artes de la Coruña.-

Cat. Museo, 1957, nº. 756.-

"

18

627-143

213 "Paisaje".-

1,27 x 0,815.-

Museo Provincial de Pontevedra.-

Procedencia: D. José Fernández López. 3-V-61. Depósito.-

Nº de entrada: 4172.-

Una pradera con una joven sentada a la sombra de unos árboles en flor. Hay una preocupación por la relación luz-color en el estudio de la sombra de los árboles sobre la pradera.-

LAMINA.- AS

214 "Nubes de Otoño".-

43 x 74 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 74.-

215 "Un arroyo".-

39 x 61 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 95.-

216 "Crisantemos".-

45 x 73 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 96.-

828-1M

217 "Triste amanecer".-

35 x 37 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº 98.-

218 "Leñadora".-

44 x 74 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº 116.-

219 "Marina".-

61 x 103 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº 118.-

220 "Naturaleza muerta (Branco y colón)".-

61 x 103 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº 121.-

221 "Márgen con Niño".-

62 x 103.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº 123.-

222 "La novicia".-

62 x 103 cms.-

Museo de Arte J. Morera. Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº 124.-

"

- 223 "Esperando la barca".-
60 x 87 cms.-
Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
Cat. Museo Morera, 1975, nº. 216.-

- 224 "Retrato de Haes (Copia de Federico Madrazo)".-
50 x 60 cms.-
Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
Cat. Museo Morera, 1975, nº. 94.-

- 225 "Naturaleza, Caldero y crisantemos".-
90 x 140 cms.-
Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
Cat. Museo Morera, 1975, nº. 108.-

- 226 "Retrato de Doña Felisa Alday".-
63 x 89 cms.-
Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
Cat. Museo Morera, 1975, nº. 119.-

- 227 "Retrato del Maestro Pedrell".-
30 x 42 cms.-
Museo de Arte J. Morera, Lérida.-
Cat. Museo Morera, 1975, nº. 222.-

224 "Retrato de Carlos de Haes" (Copia).-

39 x 54 cms.-

Museo de Arte J. Morera, Lérida.-

Cat. Museo Morera, 1975, nº. 578.-

52

531

AGUSTIN LARDEY: Obras ordenadas segun su cronologia

1 "Molino en las cercanías de Bagnères de Luchon(Fran-
cia)".-

1,16 x 82 cms.-

Exp.Nac.1876,nº.224.-

2 "Pirineos(paisaje)".-

1,14 x 1,72 mts.-

Museo de Arte J. Morera.Lérida.-

Adquirido en 1.700 pts por el Museo Nacional de Pin-
tura y Escultura(Inventario...Adquisiciones desde
1856,nº.475,pág.235).-Pasó al Museo del Prado,20 de
Marzo de 1879.-Pasó al Museo Nacional de Arte Moder-
no(Inv.nº:L.12).-Al Museo Provincial de Lérida,R.O.
2-VI-1914.-

Exp.Nac.1878,nº.202.-

Cat.prov.M.A.N.1899,nº.201,pág.38.-Cat.prov.M.A.N.
1900,nº.201.-Cat.Museo Morera,1975,nº.336.-

3 "Rascafría(paisaje)".-

0,46 x 0,65 mts.-

Exp.Nac.1878,nº.203.-

4 "Paisaje del valle de Lozoya".-

1,12 x 2 mts.-

Fdo:A.Lahardy/1881.-

Exp.General de Bellas Artes,1881,nº.344.-

Rev."I.E.A."1881,2-Julio,pág.9:Reproducido en grabado.-

Bosque a la orilla de un río,cargado de resabios románticos:el puentecillo;la pequeña choza;la bandada de pájaros...etc.

LAMINA(Reproduccion sobre la revista).- 1

5 "Playa de Villerville(Normandía)".-

62 x 1,19 mts.-

Exp.Gen.Bellas Artes,1881,nº.345.-

6 "Riboras del Adocer".-

29x32 cms.-

Fdo:A.Lahardy.-

1882.-

Museo Provincial de Logroño.-

Adquirido por el Museo Nacional de Pint.y Esc.(Inventario...Adquisiciones desde 1856,nº.558,pág.270),pasó a la Direccion General de Obras públicas.-De allí al M.N.A.M,R.O.187-1882,en 150 pts.-Fué depositado en el Instituto General y Técnico de Logroño:R.o.16-8-1911.-Luego formó parte del Museo Provincial de Logroño.-

Cat.prov.1899,nº.202.,M.N.A.M.-Idem...1900,nº.202.-

Cat.Museo de Logroño,1919,nº.56,pág.60-61.-

54

7 "Alrededores de S. Juan de Luz (paisaje)".-

1,13 x 2 mts.-

Exp. Nac. 1884, n.º. 371.-

8 "Arboles en flor".-

63 x 1,18 cms.-

1884.-

Museo Provincial de Logroño.-

Adquirido por el Museo Nacional de Pint. y Esc.
(Inventario... Adquisiciones desde 1856, n.º. 688, pág.
306) con el título un paisaje por la cantidad de
750 pts.- Estuvo en el Ministerio de Fomento en el
despacho del Sr. Ministro.- R. o. M. N. A. M. .20-6-1885
(Inventario, n.º. L. 11).- Fue depositado en la Escuela
de Artes e Industrias de Logroño 0/2-12-1902.-

Exp. Nac. 1884, n.º. 372.-

Cat. prov. M. N. A. M. 1899, n.º. 203.- Idem... 1900, n.º. 203.-

9 "La torre de las Damas" (Grahada) y-

2,27 x 1,40 mts.-

Ateneo de Madrid.-

Exp. Nac. 1884, n.º. 373.-

10 "Preparativos de un paisajista".-

1886.-

Rev. "I. E. A." 1886, 8-I. Sección: "Nuestros grabados", pág.
3.-

5

134-574

14.-"Arroyo en la casa de Campo".-

95 x 62 cms.-

Exp.Nac.1887,nº.416.-

12.-"Cerca del Botánico".-

90 x 62 cms.-

Exp.Nac.1887,nº.417.-

13.-"Almendra en el retiro".-

40 x 25 cms.-

Exp.Nac.1887,nº.418.-

14.-"En la Moncloa".-

35 x 23 cms.-

Exp.Nac.1887,nº.419.-

15.-"Pinos en la costa de Asturias".-

45 x 80 cms.-

1890.-

Adquirido por el Museo Nacional de Pint.y Esc. en virtud de la R.O.del 3-XI-1890, en 1500 pts(Inventario...

Adquisiciones desde 1890,nº.1080,pág.8).-Pasó al Palacio de la presidencia.R.O.24-XI-1890.-

Exp.Nac.1890,nº.497.-

Rev."I.B.A."30-IV-1890,pág.410-412.-

16. "Tamarindos. Rio Nalon" (Asturias).-

45 x 80 cms.-

Exp. Nac. 1890, n.º. 498.-

Rev. "I. E. A." 30 Junio-1890, pág. 412.-

17. "Manzanos (Asturias) V.-

26 x 45 cms.-

Exp. Nac. 1890, n.º. 499.-

18. "Paisaje (Asturias)".-

14 x 21 cms.-

Exp. Nac. 1890, n.º. 490.-

19. "La playa".-

Pastel.-

1891.-

Exp. de Pasteles y acuarelas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1891, n.º. 74; Adquirido por la Excm. Sra Duquesa de Medinaceli.-

20. "Embocadura del Rio Nalon".-

1,60 x 3 mts.-

Exp. Intern. 1892, n.º. 649.-

21. "El camino viejo en S. Esteban".-

86 x 1,42 cms.-

Exp. Intern. 1892, n.º. 650.-

22 "Paisaje".-

1 x 0,80

Exp.de Chicago.Cat.de Seccion Española,1893,nº.2.272:
precio en venta 500 pts.-

23 "Arroyo en Asturias".-

Exp.Círculo de B.A.IV Exp.Bienal...Madrid,Mayo de 1894,
pág.18,nº.207.-

24 "Almendros".-

Exp.Círculo de B.A.IV Exp.Bienal...Madrid,Mayo,1894,nº.
209,pág.18.-

25 "Paisaje al pastel".-

Exp.Círculo de B.A.IV Exp.Bienal,V,1894,nº.208,pág.18.-

26 "Paisaje al pastel".-

Exp.Círculo de B.A.IV Exp.Bienal,Mayo de 1894,Madrid.
nº.210.-

27 "Paisaje al pastel".-

Exp.Círculo B.A.IV Exp.Bienal,V-1894-nº.211.-

Rev."I.E.A."8-X-1894:Reproducido.-

Un árbol muy caracterizado por su tronco inclinado,ex-
tiende sus ramas por todo el lienzo haciendo de panta-
lla entre el espectador y el cielo.-

LAMINA.Reprod.sobre la Revista.- 2.-

28 "Paisaje al pastel".-

Exp.Círculo de Bellas Artes, IV Exp.Bienal...Madrid, Ma-
yo -1894, nº.212, pág.18.-

29 "Paisaje al pastel".-
63 x 90 cms.-
Exp.Nac.1895, nº.58730 "Un manzano".-
pastel.-

Exp.Bienal del Círculo de B.A.Mayo-1896, Madrid, nº.336.-

31 "Otoño".-
pastel

Exp.Bienal del Círculo de B.A, nº.337, Mayo de 1896.-

32 "Paisaje".-

Exp.Bienal del Círculo de B.A.Mayo-1896, Madrid, nº.338.-

33 "Estanque en la Granjilla(Escorial)".-

1,55 x 3,00 mts.-

Exp.Nac.1897, nº.569.-

34 "Pinos en Cercedilla".-

1,03 x 1,81.-

Exp.Nac.1897, nº.570.-

35 "Almendros en flor".-

0,52 x 0,88 mts.-

Exp.Nac.1897, nº.571.-

36 "Paisaje".-

Exp. Artística a beneficio de los soldados de Cuba y Filipinas, 1897.-

Rev. "Blanco y negro", 13-III-1897. Reproduccion.-

37 "Ermita de S. Esteban de Pravia".-

Exp. Círculo de B.A. 1899, nº. 95.-

Rev. "I.E.A." 15-Junio-1889, págs: 347-349.-

Una pequeña ermita asturiana con una casa al lado, todo dentro de un tipismo regional muy subrayado por el artista en los detalles: las grandes balconadas de madera, los ejos que cuelgan del balcón, además del detalle del gallo cencerro en un primer plano.-

LAHINA. Reprod. de la revista.- 3

38 "Primavera".-

Rev. "Blanco y Negro", 1899, nº. 451. Reproduccion de almendros en flor sobre un prado verde.-

39 "Alrededores de Madrid".-

Exp. Bienal Círculo de B.A. IV, 1900, nº. 161.-

40 "Paisaje".-

O, 14 x O, 21 mts.-

Exp. Hac. 1899, nº. 415.-

539 12

41 "Mornia(marina)".-

0,14 x 0,21 mts.-

Exp.Nac.1899,nº.416.-

42 "Primavera".-

1,10 x 2 mts.-

1901.-

Adquirido por el Museo Mac.A.H. en 2.500 pts.-R.O.

6-7-1901(inventario,nº:L.36).-Al Ministerio de J.

P. y B.A.R.O.12-5-1903.-Vuelto al M.H.A.H.,R.O. 8-

-7-1909.-Al Instituto General y Técnico de Logroño,R.O.

22-I-1907.-

Exp.Nac.1901,nº:576.-

Rev."I.E.A."22-Junio-1901,pág.384.-

El tema del almendro en flor tan usado en esta escuela de Maes lo realiza Ihardy en varias ocasiones. En esta la inspiración decorativista del arte japonés es evidente.-

LAMINA.Sobre la Revista.- 4

43 "Calle de Pinos de Bergondo"(Galicia).-

0,65 x 1 mts.-

Exp.Mac.1901,nº.577.-

44 "Rincon de la Ría de Betanzos"(Galicia).-

0,65 x 1 mt.-

Exp.Mac.1901,nº.578.-

540

45 "Un panneau con cinco estudios".-

1,45 x 2,30.-

Exp.Nac.1901,nº.579.-

46 "Alrededores de Madrid".-

0,58 x 0,25 mts.-

Exp.Nac.1901,nº.580.-

47 "Manzanos en flor".-

Exp.Bienal del Circulo de B.A.Mayo-1902,nº.141.-

48 "Paisaje".-

pastel.-

Exp.Bienal del Circulo de Bellas Artes Mayo -1902-
nº.142.-

49 "Paisaje".-

pastel.-

Exp.Bienal del Circulo de B.A.Mayo-1902,nº.143.-

50 "Paisaje del Manzanares".-

Exp.Extraord.del Circulo de B.A.Mayo-VI-1903,nº.176.

Tasado en 1500 pts.-

51 "Casa de Bergondo(Galicia)V-

Exp.Extraord.Circulo de B.A.Mayo-VI-1903,nº.177.Ta-
sado en 1500 pts.-

52 El dibujo al pastel (una cantera)".-

Exp. Extraord. del Círculo de B... Mayo-1903, nº. 178.

Tasado en 150 pts.-

53 "Laguna de la Granjilla (Escorial)".-

1,70 x 2,50 mts.-

Exp. Hac. 1904, nº. 684.-

Rev. "I. B. N." 30-V-1904.-

54 "Alrededores de Madrid".-

1,05 x 1,50 mts.-

Exp. Hac. 1904, nº. 685.-

55 "Un vergel".-

1 x 0,65 mts.-

Exp. Hac. 1904, nº. 686.-

56 "Jardín abandonado".-

0,62 x 0,62 mts.-

Exp. Hac. 1904, nº. 687.-

57 "Una azotea".-

0,64 x 0,80 mts.-

Exp. Hac. 1904, nº. 688.-

58 "Un panneau con cinco estudios".-

1,20 x 2 mts.-

Exp. Hac. 1904, nº. 689.-

59 "Retiro de la Granjilla"(Escorial)".-

152 x 2,11 mts.-

1904 (aproximadamente).-

Museo de Arte J. Morera, Llerida.-

Cat. Museo 1975, n.º: 332.-

60 "Pescados frescos".-

1,50 x 2,00.-

Exp. Nac. 1906, n.º. 590.-

61 "Caza".-

1,50 x 2,00.-

Exp. Nac. 1906, n.º. 591.-

62 "Floreal".-

2 x 1,50 mts.-

Exp. Nac. 1908, n.º. 435.-

63 "Cerezo en flor".-

1,06 x 1,50 mts.-

Exp. Nac. E. A. 1908, n.º. 436.-

Rev. "I. E. A." 15-V-1908, p.º. 291.-

64 "Claustro en ruinas".-

0,87 x 1,15 mts.-

Exp. Nac. 1908, n.º. 437.-

65 "Estudio de coles".-

0,72 x 0,74 mts.-

Exp. Nac. 1908, n.º. 438.-

64

- 66 "Otoño".-
0,63 x 0,80 cms.-
Exp.Nac.1908,nº.439.-

- 67 "Un cenador".-
0,80 x 0,60 mts.-
Exp.Nac.1908,nº.440.-

- 68 "Puente de Alcántara(Toledo)".-
0,60 x 0,80 mts.-
Exp.Nac.1910,nº.341.-

- 69 "Puerto de Ondárroa".-
0,70 x 0,50 mts.-
Exp.Nac.1910,nº.342.-

- 70 "San Pablo(Toledo)".-
0,70 x 0,50 mts.-
Exp.Nac.1910,nº.343.-

- 71 "Apunte del natural(noria)".-
0,70 x 0,50 mts.-
Exp.Nac.1910,nº.344.-

- 72 "Un hórreo(Asturias)".-
Exp.Félix Borrel,1911.-
Rev."I.E.A."8.Junio-1911,pág.238.-

643

73 "Estanque en la Granjilla".-

Exp.Felix Berrel,1911.-

Rev."I.E.A."8-Junio-1911.-

74 "Inundaciones del Sena en Paris".-

pastel.-

rev."I.E.A."8-Junio-1911.-

75 "Panel".-

0,82 x 2 mts.-

"Torre de las Damas(Granada)".-"Calle de Granada".-

"Escalinata de Bergondo(Galicia)".-"Calleja de pueblo".-

Exp.Nac.1912,nº.478,panel,B.-

76 "Costa de Portugal en Espinho".-

1,10 x 1,50 mts.-

Exp.Nac1915,nº.352.-

77 "Barcas en Estraveja".-

1,50 x 3 mts.-

Donativo al M.N.A.M.,R.o.14-7-1919(Inventario,nº:
L.49).-Al Ministerio de Trabajo,0/.17-11-1931.-

Exp.Nac.1915.-

Obras sin fecha determinada.-

78 "Paisaje".-

28 x 38 cms.-

O.tabla.-

Museo Provincial de Bellas Arte de Murcia.-

Comprado por la Junta del Patronato a Doña Magdalena Gil, Vda de Herrera.-

Cat.Museo de Murcia,XIII-1927.,nº.82.-

79 "Unin. Jol".-

O/tabla.-

20,5 x 34 cms.-

Fdo:A.Lhardy.-

Subasta de Arte "Los tres luises".Hotel Villamagna,Madrid 20 y 21 de Diciembre-1973,nº.16.-

80 "Paisaje".-

0,41 x 0,71 mts.-

Fdo:A.Lhardy.-

Exp."Un siglo de Arte Español"(1856-1956),nº.162.Expositor D.Francisco Iñiguez Almech,Madrid.-

1340-1128

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Abbot, J.H.: "Azorin y Francia", ed. Seminario y Ediciones, S.A.; Madrid, 1973.
- Abril, M.: "Historia de la pintura española del S. XIX", apéndice al T. VI de la "Historia del Arte" de Woermann, Madrid, 1926.
- Aguado, A.: "Maestros de la pintura española contemporánea", 1952, Madrid.
- Aguilera Cerní, V.: - "Iniciación al Arte español de postguerra", ed. Península, 1970, Barcelona.
- "Panorama del nuevo arte español". "La llamada de la tierra. La Redención del suelo", pag. 83.
- Alain.: "Système des Beaux - Arts". Col. Idées/Ed. Gallimard. 13-I-1972... pp. 268-272: "Du paysage".
- Alcahalí, B. de: "Diccionario de Artistas valencianos", 1894.
- Alcala Galiano, A.: "El idealismo en el Arte", Rev. "La Lectura", 1913, vol. 2, pp. 361-377.
- Alonso, A.: - "Ensayo sobre la novela histórica". El modernismo en la gloria de D. Ramiro., Institución de Filología, Buenos Aires.
- Alfonso, L.: - "El asunto en pintura", Rev. "Arte y Letras", Barcelona, Julio, 1883, n.º 10. pp. 75-78.
- "El arte a final de siglo", Rev. "I.E.A"; año 1890, n.ºs XXXI, XLIV.

- 194
- Angulo, D., Pérez Sánchez, A.: - "Historia de la pintura española" (escuela madrileña, primer tercio del S. XVII". Instituto Diego Velazquez. Madrid, 1969.
- Angulo, D.: - "Pintura del S. XVII", Ars Hispaniae, T. XV., Ed. Plus Ultra, Madrid, 1971.
- Araujo, F.: "El Impresionismo", Rev. "La España Moderna", T. 252, XII-1909.
- Arnason, H.H.: "Historia del arte contemporáneo", Ed. Daimon, 1972.
- Armenter, F.: "L'illusion du mouvement dans le paysage" Paris, 1907.
- Assunto, R.: "Introduzione alla critica del paesaggio", - in Rev. "De Nomine" n^{os} 5-6, 1963.
- A brun, M^a Madeleine:- "Aspects du paysage neo-classique en France de 1790 à 1855": Exposition du 30 mai au 22 juin 1974. catalogue établie par... Paris: Galerie du fleure (1974).
- "La tradition du paysage historique et le paysage naturaliste dans la première moitié du XIX. e siècle français". Rev. "L'Information d'Histoire de L'Art", Paris, 1963, III-IV, n^a 2, pp. 63-72.
- Azorin.: - "Madrid", ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1941.
- "El paisaje de España visto por los Españoles". Impr. Ramón Velasco, 1917, Madrid.
- "La Ruta de D. Quijote", Revista de Archivos, 1905, Madrid.
- "De Valera a Miró", Impr. Afrodísio Aguado, - 1959, Madrid.

Cont. Azorin.:

- 548
- "Paris bombardeado y Madrid sentimental". Madrid, 1921.
 - "La voluntad", Heavich y Cia, 1902, Madrid.
 - "Pintar como querer". Ed. Biblioteca Nueva, - 1954, Madrid.
 - "Un pueblecito. Riofrio de Avila". Impr. Fontanet, 1916, Madrid.
 - "Los pueblos". Tip. de la Revista de Archivos, 1905. Madrid.
 - "Entre España y Francia" (Páginas de un francófilo), Barcelona, Nicolás Poncel, 1916.
 - "España hombres y paisajes", Impr. Artísticas, 1909, Madrid.
 - "El alma castellana", Impr. Ricardo Fe, 1900, Madrid.
 - "Al margen de los clásicos", Impr. Clásica española, 1915, Madrid.
 - "Valencia", Biblioteca Nueva, 1941, Madrid.
 - "Paris", Edt. Biblioteca Nueva, 1945, Madrid.
 - "De Granada a Castelar", Edt. Rafael Caro Raggio, 1922, Madrid.
 - "Las obras de Giner", "B.I.L.E.", 1918, pag. 207.

Balart, Federico:

- "La Exposición de Bellas Artes", Rev. "I.E.A." 15-VI-1890.
- "El prosaismo en el arte". La España edit.s/f.

549-44

Balsa de la Vega, R.: - "Artistas y críticos españoles".

- "Las Bucólicas", 1892.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes", Rev. "I.F.A", 8-V-1901.
- "La Exposición de Bellas Artes", Per. "El Liberal", 19-VI-1897.

Baroja, Pio: - "Cáminio de Perfección", Madrid, 1903.

- "Cáñones de suburbio", Madrid, 1944.
- "Mala Hierba"
- "Aurora Roja", Madrid.
- "La Busca".

Baudelaire, C.: - "Curiosités esthétiques", texto de Henri re
mière, Paris, 1962.

- "Obras Completas", ed. Aguilar, 1961.

Bell, G.: "Invaded landscape", Rev. "The Studio", 1940,
120, pp. 34-51.

Benoit, F., Bouchot, H., "Histoire du paysage en France". Paris, 1920.
Bouyer, R.:

Bernard. Ch.: "La estética de lo feo", Revista Contemporá
nea", año I y II, T. XI.

Bernaldo de Quirós, C.: "El descubrimiento del Guadarrama", "B.I.L.E",
1918, pp. 25-31.

Berñete, A. de.: "Pintura española del S XIX, elementos na--
cionales y extranjeros que han influido en
ella", Madrid 1926.

Besson, G.: "La peinture française au XIX^e siècle". Les
edit. Braun et cie.

- Bialostocki, Ian.: "Estilo e iconografía". Barral Editores, 1973, pp. 155-177.
- Binyon, Laurence.: "Landscape in English art and poetry". Folcroft Library Editions, 1973.
- Blanco Aguinaga, C.: "Juventud del 98" edit. siglo XXI, Madrid, 1970.
- Boix, V.: "Noticia de los artistas valencianos del -- S.XIX". Valencia, 1877.
- Bouret, Jean.: - "The Barbizon School and 19th century French landscape painting". London, Thames and Hudson, 1973.
- "L'école de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle" Paris, 1972.
- Bouyer, R.: - "Le paysage dans l'Art" Extrait de la Rev. - "L'Artiste". Janvier-septembre 1893.
- Bosch, C.: "Nuestro paisaje espiritual. El arte como derivado de la vida y su representación". Madrid, Imp. de G. Hernandez y Galo Saez. 1910.
- Boutelou, C.: "La pintura en el S. XIX", Sevilla, 1877.
- Boyme, A.: "The Academy au French Painting the Nineteenth Century". . .
- Bozal, Valeriano.: - "El realismo Plástico en España de 1900 a -- 1936". Col. Ibérica, vol. 16.
- "El realismo plástico en España" (1900-1936), Madrid, 1967.
- "La imagen de la postguerra en España". Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976., Col. Comunicación visual, Edot. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976.

- Brooks, Walter: "The art of landscape painting; oil water color, casein, palujmer". New York odyssey, 1965.
- Buscaroli, R.: "La pittura di paesaggio in Italia", Bologna, 1935.
- Busignani, A.: "Gli Impresionisti", I-II, Rev. "Fortuna e colore", n° 38-39.
- Calzolari, Vittoria: "Concetto di paesaggio e paesistica", "Architettura del paesaggio". Atti del convegno di bagni di luca. La nuova Italia editrice, Firenze, 1974 Ottobre.
- Canon Aznar, B.: "Impresionismo español", Intr. al Catálogo - de la Exp. "Un siglo de arte español" (1850-1856).
- Calvo Serrallier, F.: "Paisaje español entre el realismo y el Impresionismo", en Exposición, "Galicia Multitud", Marzo-Abril, Madrid, 1976.
- Cassagne, Armand: "Le Perspective du Paysagiste", Paris, s.f.
- Castellani, Eugenio: "Forme nel paesaggio, tra natura e intervento humano", Firenze, libr. editr. fiorentina, 1975.
- Castagnary, J.A.: - "Salons, 1857-1879". Paris, 1892.
- "Courbet, son Atelier, ses théories".
- Castelar, Emilio: - "Hipólito Taine" Ilustr. Esp. y Americanas", 22-II-1893, 15-IV-1893.
- "Nuestra escuela de Bellas Artes en Roma", - 22-II-1895, Rev. "I.L.E"/idem. 22-III-1895.

- Caveda, : "La p. de paisés, marinas y vistas, perspecti-
vas de monumentos arquitectónicos en nues-
tros días" "Memorias para la H^a de la R. A. -
de S. Fernando y B. A. de España de Felipe V
hasta nuestros días", Madrid, 1867.
- Cirici Pellicer, A.: "La pintura catalana". Palma de Mallorca, 1959.
- Cirlot, J.E.: "La pint catalana moderna" Tercera parte de -
la pint catalana. Madrid.
- Clark, John Heariside: "A practical essay on the art of colouring and
painting landscapes in water coloups", 3^a ed.
London, Priestley and Weale, and Knight, 1825.
- Clark, K.: - "El Arte del paisaje". Seix Ballal, Bibliote-
ca Brere. Barcelona, 1971.
- "Enciclopedia universale dell'Arte", vol. X,
pp. 332-367, 1963. Ed. Sansoni, Firenze: --
"Paesaggio".
- Colin, P.: "La pintura belga desde 1830", Bruselas, 1930.
- Colombier, P. du: "Les paysages français de Corot à nos jours"
Paris, 1942, Extrait des "Beaux Arts", 30-Juinio
1942, n^a 71.
- Constable, J.: - "English landscape" 1830.
- "Conferencias sobre arte" 1833-36.
- Cossio, M.B.: "El Greco, Velazquez y el Arte Moderno", "B.I.
L.E.", 1907, pp. 374-377.
- Courbet, G.: Courbet, raconté par lui même et par ses amis: ..
"Ses écrits, ses contemporains, sa posterité".
Edit. Pierre Cailler. Ginebra, 1950.

553-17

- Cozens, A.: "A New Method of Assisting the Invention in Drawing original compositions of landscape", Londres, 1785, 1^a ed.
- Cruzada Villaamil, G.: "Exposición Nacional de Bellas Artes de --- 1866", Rev. "El Arte en España", 1866.
- Champfleury: "Le Realisme", edit. Michel Levi. Paris, -- 1855.
- Chevreul, E.: "De la loi du contraste simultané des couleurs". Paris, 1865.
- Damisch, Hubert: "Theorie du ~~Vitages~~ pour une histoire de la peinture. Editions du seuil, Paris, 1972.
- Danvila Jaldero, A.: "Los aficionados la crítica artistica". Rev. "I.L.E.", 15-IX-1891.
- Delogu, G.: "Pittura italiana dell'ottocento", Bergamo, 1957.
- De Jonghe, J. "Die Holländische landschaftsmalelei, ihre entstelung und Entwicklung", Berlin, 1905.
- Deperthes, T.B.: "Theorie du paysage", 1818.
- Dezarrois, André: "La peinture espagnole contemporaine au Musée du Jeu de ^{Pauvre} ~~Pauvre~~ ^{Pauvre} ~~Pauvre~~", Rev. "Art. et Artistes" T. XXXII, 1936, pp. 213-214.
- Díaz Plaza, G.: - "Modernismo frente a 98", Barcelona, 1954 -
- "Introducción al estudio del Romanticismo español", Madrid, 1936.
- "Discursos leídos en las recepciones y actos públicos, celebrados por la Academia de las tres Nobles Artes de S. Fernando, desde el 19 de Junio de 1859". Ed. Imprenta de Manuel Tello Madrid, 1872.

- Dímier, L.: "Histoire de la peinture française au XIX^e siècle", Lib. Belagrenve, Paris, 1914.
- Domenech, R.: "Exposición de Arte Belga", Madrid, 1916.
Rev. "La Lectura", 1916, vol 3, pp. 305-307.
- Dorbec, Prosper.: "L'Art du paysage en France. Essai sur son evolution de la fin du XVIII^e siècle a la fin du second empire", Paris Henri Lansens 1925.
- Dorival, B.: - "Le paysage en occident". Intr. a Exp. "Le paysage en orient et en occident". Ed. musées Nationaux, Paris 1960.
- "Expression littéraire et expression picturale du sentiment de la nature au XVII^e siècle française", "La Revue des Arts" --- 1953, n^o I, pp. 45-53.
- D'ors, E.: - "Precursores y maestros. Ecos de la Bienal". Rev. "Cuadernos hispanoamericanos", n^o 25, 1952, pp. 138-142.
- "Mis salones" Madrid, 1945.
- Duranty: "La Nouvelle Peinture", Paris, 1876.
- Durbé, Dagio.: "Enciclopedia Universale dell'Arte" Vol.XI pp. 270... ss: "Realismo. Uso del término y su historia".
- Durbé, D., Damigella, A. M^a.: "La scuola di Barbizon". Edit. Fratelli Fabbri. Milan, 1969.

- 55974
- Duret, T.: "Histoire des peintores impressionistes", Paris, 1906.
- Encina, J. de.: "Guia del y Rejoyos". Publicaciones de Edt. Vasca, Bilbao, 1921.
- Eco, V.: "La estructura ausente. Introd. a la semiótica". Ed. Lumen, Barcelona, 1972.
- Einberg, Elizabeth: "The origins of landscape painting in England" Catalogue of the sunner Exhibition 1967, -- Iveagh Bequest, Kenwood. London, greate London concil, 1967.
- Faraldo, R.: "Paísaje español", Rev. "Ateneo", 1952, nº9, pag. 6.
- Fénéon, F.: "L'impressionisme en 1886", Paris, 1886.
- "Fernanflor": "Exposición Nacional: Introducción", Rev. - "I.E.A.", 30-V-1887.
- Ferry, R. M.: "P.J. Proudhon et Gustave courbert", Rev. - "Le Gaulois", 1910, 13, Agosto de 1595.
- Fierens, Paul.: "Le paysage en Belgique. De Fourmois a Vö--gels", Rev. "Cahiers de Belgique", 1928, -- pp. 41-49 y 77-80.
- Focillon, H.: "La peinture au XIX^e et XX^e siècle, du réalisme à nos jours", Paris, 1928.
- Francastel, P.: - "Historia de la pintura francesa", Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- "Art et Technique". Ed. Gouthier, 1^a edic. Ginebra, 1964.

380

Cont. Francastel, P.: - "La figure et le lien", 1967, cap. 2.

- "Peinture et Société", Lyon, 1951.
- "L'Impressionisme" Denoel, Gouthier, Paris, 1974.

Francés, J.: "Paisajistas de la segunda mitad del S-XIX", "Revue de l'Art", 1924.

Gambi, L.: "I valori storici dei quadri ambientali".

Garrut, J. M^a.: "Dos siglos de pintura catalana" (XIX-XX).

Gato de Lema, N.: "De la pintura de paisaje en nuestros días". Discurso leído en junta pública el 4 de diciembre de 1859.

Geoffroy, G.: "Histoire de l'impressionisme", dans la - "Vie Artistique", T. III, Paris, 1894.

Giner de los Ríos, F.: - "Paisaje", Rev. "La Lectura", 1915, vol. I, pp. 361-370 (este escrito de Giner es de - 1885).

- "Espíritu y naturaleza", "B.I.L.F.", 1897, pp. 165-168.
- "Datos biográficos", "B.I.L.F.", 1915, pag. 38, s.f.
- "Paisaje" (1885), Rev. "La Lectura", 1915, vol. 1, pp. 361-370.
- "Estética con aplicación especial a las Bellas Artes", 19 de Mayo de 1878, Perid. - "El Globo", T.II: 19-V; 14-IV, 4-VI; 8-VI.
- "La pintura impresionista francesa", "B.I. L.E.", 1895, pp. 83-88.

357-44

Goldmann, I., Lapassade, G., Kolakowski, L., Ma-
llet, S., Vernant, J.P.: "Las nociones de estructura y génesis", T.
III: Sociología. Las ideologías religiosas.
Arte, Ed. Nueva visión, Buenos Aires, 1975.

Gombrich, E.H.: - "Meditaciones sobre un caballo de juguete", -
Ed. seix Barral, Barcelona, 1968.

- "Arte e Ilusión" Ed. seix Barral. Col. Museo
Barcelona, 1968.- "Art and Illusion", Bollin
gen series XXXV-5, Pantheon Books, 1960.

- "Renaissance Artistic Theory and the develop
ment of landscape painting", Rev. "Gazette -
des Beaux Arts", IV-XLI, 1953, pp. 335-360.
Trad. francés. pp. 372-380.

Gómez de la Serna, G.: "Velazquez y el 98", Rev. "Villa de Madrid",
III, nº 14.

Gould, Cecil Milton
Nonk.: "Space in landscape". London, National Galler
ry, 1974.

Goupil, F.: "Traité de Paysage". Edit. Bornemann Paris.-
Agosto, 1972.

Goya Muñoz, J.A.: - "Pintura española en el medio siglo", Barce-
lona, 1952.

- "Arte del S-XIX", "Ars Hispania", T. XIX, Ma
drid, 1966.

- "Difficultés de l'impressionisme espagnol",
Rev. "Caluers de Bordeaux", 1952, Journées In
ternationales d'études d'art.

- "Hª y Guía de los Museos de España", Espasa -
Calpe, Madrid, 1968.

- "Hª de la crítica de Arte en España".
Ed. Iberico European, Madrid, 1976.

- Granell, M.: "Estética de Azorin", Biblioteca Nueva, 1949.
- Grand'Aigle, H.: "Nouvelle méthode pour dessiner les paysages", 1935, Paris.
- Granjel, L.S.: "La generación literaria del 98", Ed. Anaya, Salamanca, 1973.
- Grimm, J.: "Ideal landschaftsmalerei", Freiburg, 1912.
- Griseri, Andreina: "El paesaggio nella pittura piemontese dell' ottocento", Milano, Fabbri, 1968.
- Guerne, Jacques: "Le paysage de 1400 a 1900", Rev. "L'Art vivant", Julio, 1938, pp. 38-39.
- Guichard, M.: "Les doctrines de M. Gustave Courbet. Maître peinture". 1862.
- Haes, C.: "De la pintura de paisaje antigua y moderna", Discurso leído en junta pública el 26-II-1860, en "Discursos leídos ..." Ed. Impr. Tello, - Madrid, 1972.
- Haves, L.: "Constable's sky sketches", Rev. "journal of the warburg and courtauld Inst.", vol. XXXII, 1969, pp. 344-365.
- Henriet, Fr.: - "Les campagnes d'un paysagiste", précédées d'une lettre sur le paysage, par ph. de chenévrières.
- "Le paysagiste au champs. Paris, 1866.
- Heineken, A.: "Quelques peintres hollandais, paysage, influences de Corot et belacroix", Rev. "L'Art et les Artistes", IX-1910, pp. 253-262.

- 359-25
- Hernández Pacheco, E.: "El geólogo D. José Macpherson y su influencia en la ciencia española", "B.I.L.E.", --- 1927, pp. 252-256 y 280-284.
- Hermann, Luke: "Il paesaggio nella pittura inglese dell'ottocento... Milano, Fabbri, 1967.
- Hinterhauser: "Sobre los episodios nacionales de Pérez Galdós" (Infl. de cuadros históricos en la literatura).... Gredos.
- Hoffmann, "The Romantic movement".
- Hurticq, L.: "Le paysage français de Poussin à Corot a - l'exposition du petit Palais", Paris, 1926.
- Huyghe, R.: "Formes et forces", Ed. Flammarion, Paris, - 1971.
- "Institución libre de Enseñanza", en el centenario de ..., por varios autores, ed. Tecnos, Madrid, 1977.
- Janot, Paul: "Sur la naissance du paysage dans l'art moderne du paysage abstrait au paysage humaniste", Paris, Extrait de la "Gazette des Beaux Arts, s.d.
- "A. Japonés, (sobre el Arte)", Rev. "La España Moderna", T. 17, pag. 179, sept. 1898.
- Jiménez Landi, A.: "La Institución libre de Enseñanza", ed. -- Taurus, Madrid, 1973.
- Jiménez Placer: "Historia del Arte español". T. II. Barcelona, 1955.

- KaVolis, V. "La expresión artística: un estudio sociológico", Amorrortu editores, Buenos Aires, -- 1968.
- Kiernan, V.G.: "La revolución en España en 1854", Ed. Aguilar, 1970, Madrid.
- Kinck, Joann: "Compositional forms in the landscape genre and their persistence in twentieth-century - abstract painting. With an exhibition of -- painting" (Ph D 1966 the Ohio State University).
- Knight, R.P. "The landscape, a didactic poem in three --- books", London, 1795.
- Krause, A.: "Azorín, el pequeño filósofo", Madrid, 1956.
- Krause, Amiel, Sanz del Río: "R.I.L.E., 1930, pp. 345-348.
- "La España Moderna": - "Sobre Bayreuth", T.23, pp.38-73.
- Artículo sobre Ruskin. n^o 187, año 12, Madrid, 1900.
- Lafuente Ferrat, E. - "Pintura española y generación del 98". Rev. "Arbot, 1948, n^o 36.
- "Los paisajes de I. Zuloaga". Rev. "Príncipe de Viana", 1948. T. IX.
- "Un siglo de paisaje en la pintura española", Rev. "Goya", n^o 17, 1957.
- "La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte". Madrid, 1951.
- Historia de la Pintura Española". Ed. Tecnos, n^a ed. Madrid, 1953.

561

- Lain Entralgo, P.: "Generación del 98". Edit. Espasa Calpe-Buenos Aires, 1948.
- Lanée, : "Histoire de l'école française du paysage de puis chinténil à 1900", Nantes, 1905.
- Lanée, G., Brice, T.: "Histoire de l'école française de paysage de puis le Poussin jusqu'à millet, Paris, 1901.
- Larcos, J.: "Pintura española moderna y contemporánea".- Tomo I de la col. "De Goya al Impresionismo". Madrid, 1964.
- Lebrun, E.: "Essai sur le paysage ou du pounoir des si--tes sur l'imagination", Paris, 1882.
- Le Carpentier, C.J.F.: "Essai sur le paysage", 1817, Paris.
- Le Clerk, A.: "Livre d'etudes de paysage pour apprendre a dessiner" Paris, s.f.
- Léger, Paul: - "Esthétique du paysage de l'architecture et de la peinture", ville, mercure de Flandre, 1931.
- "L'Esthétique du paysage et des arts" (Poi---tiers). Rev. "L'Action Intellectuel", 1935.
- Leymarie, J.: "L'Impressionisme", Ginebra, 1955.
- Lezana, E.: "Exposición de Bellas Artes de 1901", Madrid.
- Lhote, A.: "Tratado del paisaje". Poseidon Editora. Buenos Aires 1970, 4^a edición.
- López Jiménez, L.: "El Naturalismo y España", ed. Alhambra, Madrid, 1977.

- 802
- López Morillas, J.: "Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología", Ed. Ariel, Madrid, 1972.
- López Rey, J.: "Realismo e Impresionismo" El Arte español en el S-XIX, T. XV de la Historia del Arte Labor" Barcelona, 1937.
- Longui, R.: "Prefazione de ... a "storia de l'Impressio--nismo" de J. Rewald, Firenze, 1949.
- Lozano, E.: Re. "La lectura", 1901, T. I, pp. 200-206: - "Exposición Círculo de Bellas Artes".
- Lozoya, Marqués de: - "La teoría de las artes plásticas en el S-XIX" Madrid, 1940.
- "Historia del arte hispánico". Tmo V. Barce--lona, 1949.
- Machado, A. - "Campos de Castilla". Poesías completas. Ma--drid, 1962.
- Prólogo a " Soledades", 1903 ed. (escrito en--tre 1899 y 1902).
- "Madrid,..... - "Madrid, centenario de Velazquez", "B.I.L.E.", 15-Junio-1899.
- Machado, M.: "Modernismo y ropa vieja", Rev. "Juventud", - 1-October-1901.
- Madrazo, M., López de Calle: "La pintura española en los S-XIX y XX". Ma--drid, 1945.
- Maltese, C.: "Semiología del mensaje objetual", comunica--ción, serie B, nº 22, Alberto Corazón editor. "

- 552-12
- Manaya, A.: "Scuola d'arte del paesaggio", Bologna, 1912.
- McClair, C.: "L'Impressionisme", Paris, 1904.
- Marchan, Simon: "J.W. Goethe, Selección, traducción e introducción", Rev. "Ideas Estéticas", n° 96, Madrid 1966.
- Marchand, S.: "Estética impresionista en sus textos", Rev. "Ideas ESTéticas", n° 108, T. XVIII, 1969.
- Martinelli, Valentino: "Paesisti romani dell'ottocento". Roma, Fratelli Palombi, 1963.
- Martínez Vázquez, E.: "La pintura de paisaje y su gozoso recreo es piritual".
- Mendez Casal, A.: "La pintura romántica en España", T. I: Jena ro Pérez Villamil. Madrid, Tip. Artística, 1910.
- Michel, E.:
 - "Les maitres du paysage". Hachette e Cie. -- editeurs, París, 1906.
 - "Sur la Peinture Française au XIX^e siècle". ed. Armand Colin. Paris, 1928.
 - "Nouvelles études sur l'Histoire de l'Art - La critique d'art et ses conditions actuelles. Le musée du Louvre, le dessins chez Leonard de Vinci, les paysages et l'étude - d'après nature", Paris, Hachette et Cie, -- 1908.
- Miquel, Pierre: "Le paysage français au XIX^e siècle". Ed. de la Martinelle, maurs, la jolie, 1975.

- Moerman, A.: "Redecouverte de la nature, un siècle d'art du paysage en Belgique", 14-III-1971. Exposición, locales provisionales del Museo de Arte Moderno de Bruselas. Introducción por...
- Molins, A.E. de: "Diccionario de escritores y artistas catalanes del S-XIX". Barcelona, 1881.
- Moreno Galvan, J.M.: - "Introducción a la pintura española actual". Madrid, 1960.
- "La última vanguardia", col. pintura española. Vol. I.
 - "El árbol en la pintura española 1874-1974", Rev. "Triunfo", 27-VII-1944.
 - "Un siglo de arte español", Rev. "C.H.A.", - nº85, pp. 33-39.
- Nietzsche, F.: - "Le cas Wagner" ou "Crepuscule des idoles", Paris, 1952.
- "Considerations", trad. francesa, Paris, 1967.
- O'Connor, John: "Landscape painting". London, Studio Vista/ New York Watson-Guption Publications, 1967.
- Orozco, E.: "Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la literatura española", 2ª edic. Edit. del Centro, 1974.
- Ossorio y Bernard, B.: - "Galería Biográfica de artistas españoles del S. XIX", Edit. Imprenta de Moreno y Rojas. - Madrid, 1883-84.
- "El renacimiento del Arte de la pintura en España" (apéndice al libro de José Majarres). "Las Bellas Artes". Barcelona, 1881.

505-44

- Pantorba, B.: - "El paisaje y los paisajistas españoles". - Edit. Antonio Carmona. Madrid, 1943.
- "Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España". Ed. Alcos. Madrid, 1948.
- Pardo, Luis: - "Crónicas de arte a comienzos de siglo". Madrid, 1904.
- "De Arte contemporáneo ", Madrid, 1899.
- Pardo Canalis, E.: "Sombra y reflejo de la pintura romántica". Rev. "Ateneo", 1952, nº 8, pg. 7.
- Paulhan, Fr.: "L'esthétique du paysage" deuxième édition. Librairie Félix Alan, Paris 1931.
- Pena, C.: "Aureliano de Benete y la generación del 98", Rev. "Revista de la Universidad Complutense de Madrid", nº 86, 1973.
- Pérez Galdós, B.: - "Arte y Crítica", 1923, Madrid.
- "Toledo", vol. VIII, "Obras Inéditas", pp. 37 y 4. Madrid, 1930.
- "Memorias", en "Obras inéditas", Madrid -- 1930.
- "Crónica de Madrid" en "Obras inéditas".
- "Minuta de un testamento", Madrid, 1876.
- Pinazo, Ignacio: "Courrier d'Espagne. Les paysagistes espagnols contemporains, pp. 59-63, Rev. "Le Renouveau de l'Art Français", 1923, Enero.

- 330
- Piper, David: "English landscape painting" of 18th. ant 19
th. centuries. Introduccion al cat. de la --
Exp. en Tokyo 1970, Kyoto, 1971.
- Proudhon, P.J.: "Du principe de l'Art et sa destination so--
cial", Paris, 1865.
- Puente, J. de: - "La creación del paisaje. El paisaje". Ed. -
Comisaria General de Bellas Artes. Madrid, -
1971.
- "Las artes plásticas en la montaña", Santan-
der, 1935.
- "El paisaje", Comisaria General de Exposicio-
nes de la Dirección General de Bellas Artes,
1969.
- Quadrado, V.: "Recuerdos y Bellezas de España".
- Rafols, J.F.: - "Modernismo", Barcelona, 1949.
- "Historia del arte romántico en España". --
Barcelona, 1955.
- Rafols, J.C.: "El arte Romántico en España", Barcelona, -
1954.
- Rand, M.C.: "Castilla en Azorín", Publ. de la Rev. de -
Occidente, Madrid, 1956.
- Reitzel, Marques
Edwin: "The thecnique of landscape painting" (Phb
1941 Harvard University).
- Rensselaer, W.Lee: "Ut pictura poesis: The Humanistic Theory
of Painting", Rev. "Art Bulletin", vol.XXII,
1940, pp. 197-269.

507 - 14

- Repavaz, G.: "Conversaciones madrileñas". Rev. "I.L.E.", pag. 343, 8 Junio 1897.
- Rewald, J.: "Historia del Impresionismo". Ed. seix Bavyral, Barcelona, 1972.
- Richard, A.: "La Critique d'Art", col. "Que sais-je?". - Le point des connaissances actuelles, n^a - 806. Ed. Presses Universitaires de France, 3^a edit., Paris 1968.
- Rilke, R. Ma.: - "Le paysage", 1942.
- "Le paysage" (1907). Trad. franc., Edit. -- Emile Paul Frères, Paris, 1945.
- Rivière, Jacques: "Les ciels", Rev. "Art et decoration", 1911, II (515), pp. 47 - 59.
- Rico, M.: "Recuerdos de mi vida", Imprenta Ibérica, - 1906.
- Rodin, Auguste: "L'Art. Entretiens réunis par Paul Cselle. Paris, 1911. Bernabel Grasset, editeur: Cap. II.
- Romano, Ruggiero: "Paisaje y sociedad", Rev. "Diogenes", I-III-1969, año XVI, n^a 61.
- Romero, M.: "Paisaje y literatura de España", edit. Tecnos, pág. 15.
- Roscoe, Thomas: "The tourist in Spain". 1837-1838.
- Rosen, F.: "Die Natur in der Kunst", Leipzig, 1903.

- 500-144
- Sandoz, M.: - "Essai sur l'evolution, du paysage de montagne consécutives a la découverte des glaciers du Fancigny (du milieu du XVIII au milieu du XIX siècle). Rev. "Geneve", n.s. Tomo XVII, 1969, Extrait.
- "Essais sur l'evolution du paysage de montagne consecutives a la découverte des glaciers du Fancigny" (XVIII - XIX), Geneve, 1969.
- Scott, N.: "Unamuno and painting". Rev. "Hispanófila", nº 55, año 19, sep. 1975.
- Seelaman, R.: "The treatment of landscape in the novelist of the generation of 1898", "Hispania Review", 1936, IV, pp. 226-238.
- Shepard, Paul: "Man in the landscape; a historic view of the esthetics of nature". New York, Knopf, distributed by Randon House, 1967.
- Seleni, E.: - "Storia del paesaggio agrario italiano", - Base Iaterra 1961.
- "Agricoltura e mondo rurale". Torino, Finandí, 1972.
- Sentenach, N.: - "La pintura española del S. XIX", Rev. -- "I.L.E.", 30 de Enero - 1895, p. 63/8 -IV-1895. pag. 223.
- "Nuestro siglo estético", Rev. "I.F.A.", - 22-IX-1897.
- Sestini, Aldo: "Il paesaggio". Touring Club Italiano. Milano, 1962.
- Smith, A.G.: "Comunicación y cultura" 3 semántica y pragmática, ed. Nueva Visión, 1977.

- 550
- Rosenthal, L.: - "Du Romantisme au Realisme... " Rev. "Gazette des Beaux Arts", 1910, II, 194, pp.94-114./
Abril, 856, pp. 332-354 (último artículo).
- "Du romantisme au réalisme". Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 a 1848, Paris, H. Laurens, 1914.
- Roy, Elie: "Sentimiento de la naturaleza en el arte - francés: Poussin paysajiste". Rev. del s. XIX^e siècle, pp. 342-370.
- Rubert de Ventós, X: "Teoría de la sensibilidad". Ed. Península, Barcelona, 1969.
- Rudel, J.: "Technique de la peinture", "Presses Universitaires de France", Paris, 1974.
- Ruiz Alcon, M.T.: "Pinturas y otros objetos de la Embajada de Lisboa", Rev. "Reales sitios", 1976.
- Ruskin, J.: - "Lectures on landscape delivered at Oxford", London, 1897.
- "Modern painters", 1856.
- "The storm - cloud of the nineteenth century, two lectures delivered at the London - Institution", Orpington, 1884.
- Sabatier, P.: "L'Esthétique des Goncourt", Edit. Hachette, Paris 1920.
- Salas, X: "Sobre el pintor Martí Alsina" Rev. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona": "Arte moderno", vol. II, 1944, pp. 7 - 38.
- Sánchez Canton, F.J.: "Escultores y pintores del S.XVIII", "Ars Hispaniae", T. XVII, Madrid, 1965.

870-111

- Sterling, Ch; Davil, M, P; Dorival, B.: "Le paysage en Orient et en Occidente", Paris Edits. des Musées Nationaux, 1960.
- Susinno, Stefano.: "La redutta nella pittura italiana", Firenze, Sansoni, 1974.
- Sutton, D.: "Le paysage classico e ideale", Rev. "Arte figurativo", XLIV, 1960, p. 17-27.
- Taine, H.: "Filosofía del Arte", ed. Espasa Calpe. Col. Austral, Madrid, 1968.
- Temple, A.G.: "Modern Spanish Painting", Londres, 1908.
- Thenot, A.: "Les siècles du paysage", 1841.
- de Toro y de Quartie
llers, C.: "La luz y la pintura", Rev. "La España moderna", 1892-1893.
- Tubino, F.M.:
 - "El arte y los artistas contemporáneos en la península", "Las ciencias y las artes", IV, "La pintura"., Ed. Librería A. Duran. - Madrid, 1871.
 - "Introducción del Romanticismo en España", "Revista Contemporánea", año II y III. Enero - Febrero, 1877, p. 79 ... ss., 184...ss.
- Tuñon de Lara, M.: "Cultura española de medio siglo", madrid, 1970.
- Turner, Almon Richard: "The vision of landscape in Renaissance". - Princeton, M. J., Published for the dept. - of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton University Press, 1966.

- 1993
- Unamuno, M. de:
- "Por tierras de Portugal y España", edit. - Renacimiento, Madrid, 1911.
 - "Paisajes", Salamanca, 1902.
 - "Andanzas y visiones españolas", Impr. Renacimiento, Madrid, 1929.
 - "Contra esto y contra aquello"; 2ª ed., edit. Renacimiento, 1928.
 - "En torno del casticismo", Henrich y Cia, - Barcelona, 1902.
 - "Literatismo", "La revista blanca", 1-VII-1898, nº 1, pp. 11-15. Madrid.
 - "In Memoriam", comentario a la muerte de Giner de los Ríos, en el "P.I.L.E.", 1917.
 - "Contra esto y contra aquello", Imprenta - editorial, 1912.
- Valenciennes:
- "Elements de perspective pratique a l'usage des artistes; suivis de reflexions et - conseils sur la genre de paysage". Año VIII de la República.
- Valera, J.:
- "Letras y artes españolas en el S. XIX", - Rev. "I.E.A.", 1901.
- Valsecchi, Mario.:
- "Les paysagistes du XIX^e siècle", s.l. Elected France, 1971.
- Vander Burch, H.:
- "Essai sur le peinture de paysage a l'huile precede de la nouvelle methode de peinture a l'aquarelle a l'usage des paysages", 1839.

- 5
- Van Puvelde, L.: "Les paysagistes", cap. V de la "Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique". Bruselas, 1930.
- Vicens Vives, J.: "Historia social y económica de España", -- T. IV-V, Barcelona, 1957.
- Vila Selma, J.: "La conciencia histórica en Pío Baroja", -- "C.H.A.", Julio-Sept. 1972, n^{os} 265-267, -- LXXXIX pp. 249-269.
- Wagner, R.:
 - "Le theatre des festivals scéniques de Bayseuth" (1873), in "Oeuvres en prose", Trad. française, T. XI, Paris, 1923, pp. 170-174.
 - "Lettre sur la musique" (1860), in "Oeuvres en prose", Trad. française, T. VI
 - "Sur la représentation du Tannhauser" (1852), "Oeuvres...", T. VII.
 - "La obra de arte del porvenir", "Obras en -prosa", T. III.
- Woermann, K.: "Die landschaft in der kunsder der alten volker", Munchen, 1876.
- Wolfflein, H.: "Principes fondamentaux de l'histoire de -- l'art", Paris, 1952.

BIBLIOGRAFIA

(Ordenada Cronologicamente)

673-111

HAES

- 1826 - Registro de la Ciudad de Bruselas. -
30-I-1826, Acta de Inscripción de —
Carlos, Sebastián, Pedro, Huberto de
Haes, nacido tres días antes.
- 1855 - Rev. "Las Bellas Artes" (R.A. de S.
Carlos), Valencia, Agosto, 1855, n^a
20.
- 1856 Anónimo: - "Exposición Nacional de Bellas Artes
de 1856", Rev. "El Museo Universal",
año I, n^a 16, Madrid, 1857.
- Rev. "La Ilustración", Madrid, —
26-V-1856, T. VIII, n^a 278, pag.206.
- 1857 - R.A.B.A. de S. Fernando. Legajo 28-
E., n^a 2526. Dirección General de —
Institución Pública. Negociado 4^a —
Firmado el Director General Eugenio
de Ochoa.
- Rev. "El Museo Universal", Madrid,
30-Agosto-1857, año I, n^a 16, pag.127.

- 1858 Vaile, L.C. del: - "Exposición general de Bellas Artes de 1858", Rev. "Las Bellas Artes", Madrid, 1858", 15-XI y 1-XII.
- Rev. - "El Museo Universal", Madrid, 15 Noviembre-1858- año II- n^o 21, pag. 161.
- 1859 Gato de Lena, N.: - "De la pintura de paisaje en nuestros días". Discurso leído en junta pública el 4-XII-1859 (V. "Discursos ... op.cit).
- Molins, Marques de: - "Discurso en contestación a Nicolás Gato de Lena", Madrid 4-XII-1859 -- (V. "Discursos ... op.cit).
- Rev. - "El Museo Universal", 15-I-1859, -- año III, n^o 2, pag. 12.
- 1860 Fernández Cuesta, N.: - "La Exposición de Bellas Artes", -- Rev. "El Museo Universal", Madrid, 9-XII-1860.
- Haes, C.: - "De la pintura de paisaje antigua y moderna". Discurso leído en junta pública el 26-II-1860. Publicado en 1872 (V. "Discursos ... op.cit).
- Madrazo, F.: - "Discurso en contestación a Carlos de Haes", Madrid, 26-II-1860 (V. -- "Discursos ... op.cit).

- 6783-17
- 1861 Documento: - R.A.S.A. de S. Fernando. Oposiciones para la pensión de paisaje de 1861, Legajo 1-48.
- 1862 Anónimo: - "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862", Rev. "El Museo Universal. Madrid, 21 de Diciembre de 1862.
- Anónimo: - "Exposición de Bellas Artes de Bruselas". Rev. "El Arte en España", Madrid, 1862.
- Villalba, F.: - "Exposición de Bellas Artes" (colección de artículos sobre ...), Madrid 1862.
- Rev.: - "El Arte en España", Madrid 1862, — T. I, pp. 18, 114 y 253.
- 1863 - "Exposición de Bellas Artes de Bruselas", Rev. "El Arte en España", pp. 187-191, 1863.
- Rev. - "El Arte en España", pp. 168-169, — 1863.
- 1864 Rev.: - "El Museo Universal", Madrid, 17-IV-1864.
- 1866 Cruzada Villamil, G.: - "La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866", Rev. "El Arte en España", Madrid, 1866, pp. 33-38.

- 1867 Careña, J.: - "La pintura de paisaje, marinas y -
vistas perspectivas de monumentos -
arquitectónicos de nuestros días" -
"Memorias para la Historia de la --
R.A.B.A. de S. Fernando de B.A. de
España desde Felipe V hasta nuestros
días". Madrid, 1867.
- Haes, C. de: - "Dibujos al carbón (aplicados al --
paisaje)". Rev. "El Arte en España"
1867.
- Joly, J.: - Rev. "Les Beaux Arts", Paris 1867,
T. XXIII, pp. 219.
- 1868 - Nota bibliográfica redactada de su
puño y letra, que dió a su amigo Ma-
nuel Zarco del Valle, para integrar
la a un diccionario alemán que no -
se publicó. Fue incluida en el "Ca-
tálogo de la Exposición Haes de 1899".
- 1869 Coliny, Ch.: - "L'art contemporain en Espagne. Ar-
tistes espagnols sous le regne d'Isa-
bel II" en Rev. "L'Artiste", Paris,
1869.
- 1871 Tubino, F.M.: - "El arte y los artistas contemporá-
neos en la península". Edit. Libre-
ría A. Duran, Madrid, 1871, pag.29.

- 517-21
- 1872 - "Discursos leídos en las recepciones y actos públicos, celebrados por la Academia de las Tres Nobles Artes de S. Fernando, desde el 19 de Junio de 1859", T. I, Imprenta de Manuel Te--llo, Madrid, 1872, pp. 281 y ss.
- 1876 García Cadena, P.: - "La Exposición de Bellas Artes", Rev. "I.E.A.", año XX, Abril, 1876.
- 1877 Boutelou, C.: - "La pintura del S. XIX", Sevilla, -- 1877.
- 1878 - "La Gaceta de Madrid", 22-I-1878.
- 1881 - Rev. "I.E.A.", 30-III-1881, Madrid.
- "Exposición Internacional de Bellas Artes de Viena", "B.R.A.B.A. de S. Fernando" año I, T. I, 1881, pp. 318.
- "B.R.A.B.A. de S. Fernando" Año I, T.I, pg. 127: "Matrícula de la escuela especial de pintura, escultura y grabado para el curso de 1880-1881", 1881.
- Manjarres, X.: - "Rev. "Las Bellas Artes", Barcelona, 1881.

- | | | |
|------|-----------------------|---|
| 1882 | Noticia: | - "Exposición Internacional de B.A. de Viena", "B.P.A.B.A. de S. Fernando", 1882. |
| | | - "Matrícula para el curso 1881-1882", "B.R.A.B.A. de S. Fernando", Año I, T. II, 1882, pg. 74. |
| 1884 | Ossorio y Bernard, M: | - "Galeria biográfica de Artistas Españoles del S. XIX", Ed. Impr. de Moreno y Rojas, Madrid, 1883-84, -- pp. 325-326. |
| | Fernández Florez, I.: | - "La Exposición de Bellas Artes", -- Rev. "I.E.A.", Madrid 30 de Mayo de 1884. |
| | | - "La Exposición de Bellas Artes", Rev. "I.E.A.", 30 de Junio, 1884. |
| | De la Cruz, V.: | - "Catálogo comentado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884", Madrid, 1884. |
| 1886 | | - "Boletín de la R.A.B.A. de S. Fernando". "Documento de Acta de matrículas. Año 1886", año VI, XI-nº 59, pg. 300, 1886. |
| 1887 | Madrazo, P.de: | - "Exposición de Bellas Artes de 1887: Nuestro arte moderno", Rev. "Ilustración Artística, Barcelona, 27 Junio, 1897, año VI, nº 287. |

- 5794
- 1891 Balsa de la Vega, R.: - "Artistas y críticos españoles. Siluetas de pintores, escritores y críticos". Barcelona, edit. Arte y letras, pp. 107-112, 1891.
- 1892 Blanco Asenjo, R.: - "Exposición Internacional de 1892", Rev. "La Ilustración Ibérica", año X, n.º 518, Barcelona 1892.
- 1895 Rev. - "Historia y Arte". Vol. I, Mayo, - 1895, pág. 51.
- Danvila Jaldero, F.: - "C. Haes, aguafuertista", Rev. "Historia y Arte", Agosto, 1895, Madrid pg. 113.
- Sentenach, N.: - "La pintura española del S. XIX". - Rev. "I.E.A.", Madrid, 1895.
- 1897 Balsa de la Vega, R.: - "La Exposición de Bellas Artes", — per. "El Liberal", 19-Junio-1897.
- Alcántara, F.: - "La Exposición Nacional de Bellas Artes", Reseña crítica, pp. 166, 222 y 274.
- 1898 Bernete y Moret, A. de: - "Carlos de Haes", Rev. "I.E.A.", Madrid, 30 de Junio de 1898.
- Rev. - "Ilustración Artística", Barcelona, 1898, pg. 587.

- 1899 Morera, J.: - "D. Carlos de Haes", Rev. "I.E.A.", 8-V-1899.
- R.A.B.A. de S. Fernando: - "Documento. R.O. del 25 de Junio de 1899". "Gaceta" de la misma fecha.
- Rev. - "I.E.A.", 15-IX-1899, pp. 147 y 153.
- "Carta al Director, firmada por un discípulo del Maestro", Per. "El Liberal", Junio 1899.
- Pardo, L.: - "De Arte Contemporáneo" (Impresiones), pp. 18-26, Madrid, 1899.
- 1900 Re. - "I.E.A.", 30-X-1900, pg. 247.
- "Informe sobre las obras de Haes - en el Museo de Arte Moderno", "B.A. B.A. de S. Fernando", 1900, pg. 13.
- 1901 Valera, J.: - "Letras y Artes españolas en el S. XIX", Rev. "I.E.A.", 1901.
- 1904 - "La Exposición de Bellas Artes", - Rev. "La Lectura", vol. 2, 1904, - pp. 182-186.
- 1905 Muther, R.: - "La peinture belge au XIX^e siècle". Traduit par Jan de Mot, ed. Mischet-Tron. Recension en Rev. "La lecture". vol. 2, 1905, pp. 74-75.

- | | | |
|------|----------------------------|---|
| 1906 | Martin Rico: | - "Recuerdos de mi vida", Imprenta - Ibérica, 1906. |
| 1907 | Valenzuela de la Rosa, J.: | - "Los pintores españoles. Crisis del Modernismo", Rev. "Cultura española" Madrid, 1907, pag. 490. |
| 1908 | Temple, A.G.: | - "Modern spanish painting", Londres, 1908. |
| | Bernete, A.de: | - "Martin Rico", Rev. "Cultura Española", Madrid, 1908. |
| 1910 | Lafond, P.: | - "Charles de Haes", Rev. "L'Art flamand et hollandais", 7 ^a année, n ^o 9, 15-IX-1910, pp. 65-77. |
| | Lafond, P.: | - "Onze Kunst", Antwerpen (Amberes), 1910, T. II, pp. 147-160. |
| 1912 | Rev.: | - "I.E.A.", 30-X-1900, pg. 247. |
| | Bernete y Morret, A.: | - L'Art et les artistes", Paris, 1912 T. XVI, pag. 59. |
| 1913 | | - "Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays". Paris, 1913, T. II. |

502 211

- 1916 Domenech, R.: - Discurso de ... en la Inauguración de la "Exposición de Arte Belga", Madrid, 1916, vol. 13, pp. 305-307.
- 1917 Azorin: - "El paisaje de España visto por -- los españoles", pg. 21, Madrid, 1917.
- 1920 Serrano, I.: - "Exposición de Arte español", Londres, 1920, Rev. "Museum", Barcelona 1920.
- 1921 - "Allgemeines Künstler-Lexicon. Lie be und Werkeder Berühmtesten bil-- denden Künstler", Frankfurt an -- Mein, 1921, T. II, pag. 116.
- 1924 Francés, J.: - "Paisajistas de las segunda mitad del S. XIX", en "Revue de L'Art", 1924.
- Siret, A.: - "Dictionnaire historique et raison-- né des peintres des toutes les éco-- les depuis les origines de la pein-- ture jusqu'a nos jours", Berlin, - 1924, T. I, pag. 421.
- 1925 Morera, J.: - "En la Sierra del Guadarrama. Di-- vulgaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves", pp. 26-27, Madrid, 1925.
- Rev. - "Gasete de les Arts", Barcelona, - 19-Junio-1925, año II, nº 27, pag.5.

583-12

- 1926 Bernete, A.: - "Historia de la pintura española del S. XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella. Madrid 1926.
- Abril, M.: - "Historia de la pintura Española del S. XIX" (Apéndice del Tomo VI de la Historia del arte de Woerman), Madrid, 1926.
- Michel, E.: - "Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours", Paris, 1926, T. VIII, 2^a — parte, pág. 825.
- 1927 Esteve Botey, F.: - "Exposición Internacional de Calco-
grafia de Madrid, Paris y Roma", —
"Gaceta de Bellas Artes" 1^a de Sept.
de 1927, pp. 12-13.
- 1928 - "Actualidad Artística de España", —
Rev. "Gaceta de Bellas Artes", —
15-V-1928.
- 1929 - "B.R.A.B.A. de Toledo", 1929, pg.129.
- 1930 Von Puyrelde, L.: - "Les paysagistes" (cap. V de la —
"Histoire de la peinture et de la —
sculpture en Belgique"). Bruselas,
1930.

- 50444
- 1931 Rev.: - "Arte Español", 1931, pg. 225.
- 1933 - "Revista española de Arte", 1933,-
pg. 466.
- 1935 Abril, M.: - "De la naturaleza al espíritu", Ma-
drid, 1935, pag. 93.
- 1940 , Lozoya, Mar- - "La teoría de las artes plásticas
ques de: en el S. XIX", Madrid, 1940.
- 1941 Lafuente Ferrer- - "Benete y Moret", Rev. "Arte Espa-
ni, E.: ñol", 1941.
- 1943 Pantorba, B.: - "El paisaje y los paisajistas espa-
ñoles". Ed. Antonio Canzona, Ma-
drid, 1943, pp. 41-45.
- Rev.: - "Arte Español", 1^{er} trimestre, pag.
14. ..Idem, 2^a trimestre, pag. 34.
- 1944 Rev. - "A.E.A.", 1944, T. XVII.
- 1945 Madrazo, M. y - "La pintura española en los S. XIX
López de Calle: y XX", Madrid, 1945.
- Anales y Bol. de los Museos de Bar-
celona", 1945 (Arte Moderno), pg.
312.

- 585-12
- 1948 Lafuente Ferrarí, E.: - "Los paisajes de Ignacio Zuloaga", -
Rev. "Príncipe de Viana", 1948, pp.
434 ... ss.
- Pantorba, B.de: - "Historia y crítica de las Exposicio-
nes nacionales de Bellas Artes cele-
bradas en España", Madrid, 1948.
- 1949 Re.: - "B.A. y A. de Valladolid", T. XV, -
1948-49 fascículo XLIX-L, pg. 195:
"Dedicatoria de Madrazo a Haes".
- Lozoya, M. de: - "Historia del Arte hispánico", T.V,
Barcelona, 1949.
- 1952 Rev.: - "A.E.A." 1952, T. XXV.
- 1953 Lafuente Ferrarí, E.: - "Historia de la pintura española".
Ed. Tecnos, 4ª ed. Madrid, 1953.
- 1954 Rafols, J.F.: - "El Arte Romántico en España", Bar-
celona, 1954.
- Rev.: - "Archivo de Arte Valenciano" 1954,
pag. 120.
- 1955 Cid Priego, C.: - "Aportaciones para una monografía -
del pintor C. de Haes", Instituto -
de Estudios Ilérdenses, 1955.
- Jimenez Placer: - "Historia del Arte Español". T. II,
Barcelona, 1955.

- 1956 - Exposición "Un siglo de Arte Español (1856-1956) (pequeño estudio en el catálogo).
- Puig y Peruchó, B.: - "La pintura de paisaje", Barcelona, 1956.
- Rev.: - "A.E.A." 1956, T. XXIX.
- 1957 Rev.: - "A.E.A.", 1957, T. XXX.
- 1958 Rev.: - "Archivo de Arte Valenciano", 1958.
- 1960 Rev.: - "Arte Español, 1960, pag. 121.
- 1964 Larraiza, R.M.: - Pintura española moderna y contemporánea", T. I "De Goya al Impresionismo", dirigido por J. Larcos, Madrid, 1964.
- 1966 Rev. - "A.A. Valenciano", 1966, pag. 82.
- Goya, Muñoz, J.A. - "Arte del S. XIX", vol. XIX del --- "Ars Hispaniae". Edit. Plus Ultra, Madrid, 1966.
- 1971 Calvo Serrallier, F.: - "Carlos de Haes, pintor belga de --- paisaje realista en España". Memoria de licenciatura. Universidad --- Complutense de Madrid. Junio 1971.

- 907
- Cont.
1971
- Fuente, J.de: - "Los estudios de paisaje de Carlos de Haes", Ed. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
- Fuente, J. de: - "La Creación del paisaje. El paisaje". Ed. Comisaria General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
- Noermann, A.: - "Redecouverte de la nature, un siècle d'art du paysage en Belgique". Exp. 14-I - 14-III-1971. Locales provisionales del Museo de Arte Moderno. Bruselas, 1971.
- 1973
- Pena, C.: - "Aureliano de Beruete y la generación del '98", "R.U.C. de Madrid", n.º 86, 1973.
- 1974
- Moreno Galval, J. Ma.: - "El árbol en la pintura española (1874-1974)". Sala de Exposiciones del Banco de Granada. Rev. "Triunfo", año XXIX- n.º 617, 27 Julio 1974.
- 1976
- Calvo Serrallier, F.: - "Paisaje Español entre el Realismo y el Impresionismo", Exp. "Galería Multitud", Madrid, 1976.
- SIN FECHA
- Muntadas, F.: - "El Monasterio de Piedra", consultada la 7ª edición, 1969.
- Fromentin, E.: - "La pintura en Bélgica y Holanda", Ed. La España Moderna, Madrid, sin año.

BIBLIOGRAFIA

(Ordenada Cronologicamente)

5001-18

BERUETE

- 1864 - Archivo del Museo del Prado: Registro de Copistas de 1864.
- 1877 - "B.I.L.E." año I, Madrid, 5-X-1877, nº 12.
- 1878 Picon, J.O.: - "Exposición Nacional de Bellas Artes", Per. "El Imparcial", 11-III-1878. Idem: 4-II-1878. Idem: 28-I-1878.
- 1879 Rev.: - "Almanaque para la Institución libre de Enseñanza", 1879.
- 1883 - "B.R.A.B.A. de S. Fernando", Junio, 1883, año III - pp. 188-199.
- 1884 Ortega Muni- - "Inauguración del Ateneo en la Calle del Prado", Rev. "La Ilustración Artística", 21-I-1884.

Cont.

503

1884

- "Exposición Nacional de Bellas Artes", "B.I.L.E.", T. VIII, 1884, pág.201.

Fernández Flores, I.:

- "Rev. "I.E.A." 30 - Junio -1884.

Ossorio y Bernard:

- "Galería biográfica de artistas españoles del S.XIX", 1883-84

1886

- "Sociedad para el estudio del Guadarrama", "B.I.L.E." 1886.

1887

- "Miscelánea", "B.R.A.B.A. de S. Fernando", Madrid II 1887. año VII.

1889

- "Revista de la Exposición Universal de París", 1889, Barcelona, Montaner y Simón.

1891

Carrasco, S.:

- "Nuestros literatos. J.O. Picon", - Rev. "Blanco y Negro", 1891, nº 27.

1893

Rev.

- "I.E.A.", 22-III-1893, pp. 182-183 y 196.

Rev.:

- "I.E.A.", 15-Agosto-1893, T. II, — pp. 87-89.

Rev.:

- "Ilustración Artística", 1893, pg. 410, nº 600.

Balart, F.:

- "El prosaismo en el arte": "Exposición Nacional de 1893", pg. 93, s.f.

- 1894 - "Impresiones de viaje", Rev. "La --
Ilustración Artística", 22-I-1894.
- 1895 - "Exposición Nacional de Bellas Ar--
tes de 1895", Rev. "Historia y Arte"
año I, nº 4, VI - 1895.
- 1896 Beruete y Mo - "Dos cuadros de Juventud de Velaz--
ret, A.: ques", Rev. "Apuntes", 1896, pp.6-7.
- 1897 Rev.: - "Blanco y Negro", 13-III-1897, nº
306.
- 1898 Beruete, A.: - "Carlos de Haes", Rev. "I.E.A.", --
30-Junio-1898.
- Beruete, A.de: - "Velazquez", ed. H. Lanrens, París,
1898.
- 1899 Picon, J.O.: - "Vida y obra de D. Diego Velazquez",
Madrid, 1899.
- Rev. "Blanco y Negro", 13-V-1899.
- Rev. "Blanco y Negro", 16-IX-1899.
- Balsa de la - "La Exposición de Bellas Artes. La
Vega, R.: Pintura", VII, Per. "El Liberal",
18-V-1899.

- Rev. "I.E.A.", 15-VI-1899, pag. 363.

Beruete, A. de.: - "Tercer centenario de Velazquez. bis-
cuto leído en la solemne inaugura-
cion de la Sala Velazquez del Mu-
seo Nacional de Pintura y Esculto-
ta " el día 6--Junio--1899, por el
Sr B... En nombre de la Comisión
designada por el Excmo. Sr. Ministro
de Fomento para la instalacion de
dicha sala, Madrid Impr. de los
hijos de M. G. Hernandez, 1899. 119
d .

- 31 -
- 1900 - "El alma castellana", Impr. Ricardo Fe, Madrid, 1900.
- 1901 - Rev. "Album - Salon" Junio-1901, -- pag. 166.
- Rev. "Album - Salon", Agosto 1901. pag. 214.
- Per. "El Liberal", 13-IV-1901.
- Lezama, E.: - Per. "El Liberal", 12-V-1901.
- Beruete, A. de: - "J. Sorolla y Bastida", Rev. "La Lectura". Vol. I., pp. 8-29, 1901.
- Beruete, A. de - "Exposition d'oeuvres des peintres espagnols au Guildhall de Londres", "Correspondance d'Angleterre", Rev. "Gaz. Beaux. Arts", 1901, pp. 251-260.
- Rev. "I.E.A.", 15-IV-1901, pg.223.
- 1902 - Rev. "Album - Salon", 1902, pg. 36.
- 1903 Iabiada, L.: - "Salon Amare", Rev. "La Lectura", Vol. I, pp. 8-29, 1901.
- Beruete, A.: - "J. Jimenez Aranda", Rev. "La Lectura", 1903, Vol. 2, pp. 196 - 204.
- Beruete, A.: - "Anders Zorn", Rev. "La Lectura", - 1903, vol. 1, año III, pp.566-570.

Cont.
1903

Beruete, A.: - "Pintura Norteamérica", Rev. "La --
Lectura", 1903, vols. 3, pp.450-453.

Baroja, P.: - "Camino de Perfección", 1903.

1904 Beruete, A.: - "Franz von Lenbach", Rev. "La Lectu
ra", 1904, vol 2, pp. 317-312.

1906 Beruete, A.de: - "Velazquez", Trad. inglesa, edit. -
Methuen and Cie, London, 1906.

Rev.: - "I.E.A.", 22 de Mayo de 1906, pg.325.

Picon, J.O.: - "Madrid artístico", Madrid, 31-V-1906

Rico, M.: - "Recuerdos de mi vida". Impr. Ibéri
ca, 1906, Madrid.

Beruete, A.: - "La Venus del Espejo", Rev. Cultura
Española", 1906.

Beruete, A.: - "Velazquez y fainsbovough", Rev. --
"Ateneo", 1906.

1907 Domenech, R.: - "A. de Beruete", Rev. "Forma", Bar-
celona, 1907.

Riter, W.: - D. Aureliano de Beruete, un paysa--
giste castillan", Rev. "L'Art et les
Artistes", nº 28 - 1907.

Rev.: - "L'art et la couleur", 1907, nº 4

- Cont.
1907 Cossio, M.B.: - "El Greco, Velazquez y el Arte Moderno", "B.I.L.E.", 1907, pp.374-377.
- 1908 Beruete, A.de: - "Martin Rico", Rev. "Cultura Española", 1908, vol. X.
- X.Z.: - "Exposición de Bellas Artes de 1908" Rev. "Cultura Española", vol. X, -- pag. 549.
- 1909 Beruete, A. de: - "Velazquez", trad. alemana., ed. photographische gesellschaft, trad. por Valerian von Longa.
- Rev.: - "Archivos, Bibliotecas y Museos", - XX, 1909, pg. 53.
- 1910 Rev.: - "Archivos, Bibliotecas y Museos", - XXII, 1910, pg. 62.
- 1911 - "B.I.L.E.", 1911, pg. 224.
- 1912 Rev.: - "Blanco y Negro", 14-I-1912, nº1072.
- Rev.: - "Blanco y Negro", 21-IV-1912.
- Rev.: - "Museum", 1912, vol. II, pg. 38.
- Bosch, P.: - "Aureliano de Beruete", Rev. "Arte Español", 1912.

- Cont.
1912
- Moreno, M.: - "Album fotográfico de la Exposición de D. Aureliano de Beruete", Madrid, 1912 (hoy en el museo Sorolla).
- Rev.: - "El Peregrino", n^{OS} 1 y 4.
- Domenech, R.: - "Aureliano de Beruete", Rev. "Museum" 1912, pp. 421-434.
- Rev.: - "Ilustración Artística", año XXXI, n^a 1584, Barcelona, 8-V-1912.
- Rev.: - "Ilustración Artística", Barcelona, 29-IV-1912, n^a 1583, año XXXI, pg. 286.
- Rev.: - "Ilustración Artística", 6-V-1912, pg. 307.
- "Exposición de cuadros de D. Aureliano de Beruete en el Estudio de Sorolla", Rev. "I.E.A." 30-IV-1912, pg. 260.
- Rev.: - "Chronique des Arts", I-1912.
- 1916 Azorín: - "Un pueblecito. Ríofrío de Avila", Impr. Fortanet, Madrid 1916.
- 1917 Azorín: - "El paisaje de España visto por los Españoles", Impr. Ramón Velasco, - 1917, Madrid.

- 935 - 114
- 1923 Pinazo, I.: - "Les paysagistes espagnols contemporains", Rev. "La Renaissance de -- L'Art français et les industries de luxe", 1923, pp. 59-63.
- 1924 Francés, J.: - "Paisajistas de la segunda mitad -- del s. XIX". "Revue de L'Art", 1924.
- Cossío, M.B.: - Prólogo a las "Conferencias de Arte de Beruete el Mozo", Madrid, 1924.
- 1925 - "Bol. Soc. Esp. de Exc.", 1925, 1^{er} trimestre, pg. 92. 2^a trimestres, - pg. 156.
- 1926 Beruete, A. de: - "Pintura española del S. XIX", Ma-- drid, 1926.
- 1928 Rev.: - "Arte Español", 1928, p. 454.
- Focillon, H.: - "La peinture au XIX^e et XX^e siècle", Henri Laurens, éditeur, Paris, 1928, pg. 439.
- 1929 - "Bol. R.A.B.A. y Ciencias Hist. de Toledo", 1929.
- Rev.: - "Arte Español" 1929, 2^a trimestre, pg. 454.
- Vera Sales, E.: - "B.R.A.B.A. de Toledo", año XI-Julio Diciembre-1929, pg. 129.

- 1931 Bernaldo de Quirós, C.: - "La conquista del Guadarrama", "B.I. L.E.", 1931, pg. 127... ss.
- 1932 - "Revista Española de Arte", 1932, - pg. 116.
- 1941 Lafuente Ferrer, E.: - "Exposición Aureliano de Beruete".- Sociedad Española de Amigos del Arte. Palacio de Bibliotecas y Museos, XI-XII-1941. Introducción.
- Moret, J.: - "La Exposición Beruete", Rev. "Arte Español", 1941, 4ª trimestre.
- Lafuente Ferrer, E.: - "Beruete y Moret", Rev. "A.E.", 1941.
- Azorín: - "Madrid", ed. Biblioteca Nueva, 1941.
- Azorín: - "Madrid", Biblioteca Nueva, 1941.
- 1943 Pantorba, B.: - "Paisaje y paisajistas españoles", - Madrid, 1943.
- Rev.: - "Arte Español", 1943, 1^{er} trimestre pag. 15. 2ª trim. pag. 34.
- 1944 - "Colección de D. Aureliano de Beruete", Rev. "A.E.A.", 1944, XVII, pg. 5.

- 89
- 1945 - "Anales y Boletín de los Museos de -
Barcelona", 1945, pg. 312.
- 1947 Jiménez Placer: - "Vol. XV de "Historia del Arte", ed.
Labor, 1947.
- 1948 Lafuente Ferrer, E.: - "Pintura española y generación del -
98". Separata del "Arbor", 1948, nº
36. pp. 449-458.
- Pantorba, B.: - "Historia y Crítica de las Exposicio-
nes celebradas en España", Madrid, -
1948.
- Lafuente Ferrer, E.: - "Los paisajes de I. Zuloaga", Rev. -
"Príncipe de Viana", 1948, pg. 459.
- 1949 Favaldo, R.: - "Aureliano de Beruete", Edit. Omega,
Barcelona, 1949.
- Lafuente Ferrer, E.: - "La Pintura contemporánea en España",
Rev. "C.H.A.", 1949.
- 1950 Lafuente Ferrer, E.: - "Medio siglo de pintura española". -
Rev. "El Alma de España", Madrid, -
1950.
- Rev.: - "Arte Español", 1950, pág. 49.
- Perán, Cesar: - "Nueva instalación del Museo de Cá-
diz", Rev. "A.E.A.", 1950, T.XXIII,
pg. 378.

- 1952 Gaya Muño, J.A.: - "Pintura española en el medio siglo"
Barcelona, 1952.
- Benet, R.: - "Impresionismo", Edit. Orega. Barce-
lona, 1952.
- Rev.: - "A.E.A.", 1952, t. XXV, pg. 260.
- Jove, J. Ma.: - "El impresionismo y los impresionis-
tas españoles", Rev. "Arbor", XXII,
nº 77, 1952.
- 1954 Azorín: - "Pintar como querer", Biblioteca --
Nueva, 1954.
- 1956 Camon Aznar, J.: - "Impresionismo español", en el cat.
de la Exp. "Un siglo de arte espa-
ñol" (1856-1956).
- Camon Aznar, J.: - "Centenario de J. Benlliure", "Ar-
chivo de Arte Valenciano", 1956.
- 1958 - "Influencia en Mallorca de Pintores
no mallorquines", Rev. "Archivo de
Arte Valenciano", pg. 47-48.
- 1959 Rev.: - "A.E.A.", 1959, XXXII, pag. 183.
- Sánchez Marín, V.: - "De Goya a Picasso", Rev. "Goya", -
nº 31, 1959.
- 1960 Rev.: - "Arte Español", 1960, pg. 52, 116,-
121, 123.

- 599
- 1964 Larraiza, R.M. - "Pintura española moderna y contemporánea", T.I. de "Goya al Impresionismo", dirigido por J. Larcos, Madrid, 1964.
- 1966 Gaya Muño, J.A.: - "Ars Hispaniae", T. XLX, Madrid, -- 1966.
- 1968 Hievro, J.: - "Impresionistas españoles", Rev. -- "Artes", nº 91 - III - 1968.
- Sánchez Marin, V.: - "Maestros del Impresionismo español" Rev. "Goya", nº 83, 1968.
- 1969 Faraldo, R. - "Aureliano de Beruete", en Exp. "Colecciones particulares", Sala Repesa, Madrid, 1969, Introducción.
- Cajide, Isabel: - "Renovación del paisaje. A. de Beruete", Rev. "Artes", nº 100, 1969.
- 1970 Castro Cardus, S: - "Aureliano de Beruete, consideraciones sobre el pintor y su pintura". Conferencia en la Sala Repesa, -- 10-III-1970. Madrid.
- 1972 Rev.: - "A.E.A.", 1972, pg. 236-237.
- 1974 Moreno Galvan, J. Ma.: - "El árbol en la pintura española" - (1874-1974)". Exp. en Granada. Rev. "Triunfo", año XXIX - nº 617, 27 Julio-1974.

- 1973 Jimenez Lan- - "La Institución Libre de Enseñanza"
 di, A.: ed. Taurus, 1973, pags. 563 y 710.
- Pena, C.: - "Aureliano de Beruete y la Genera--
 ción del 98", "Rev. U.C. de Madrid",
 nº 86 - 1973.
- 1976 Calvo Serra- - "Paisaje español entre el Realismo
 ller, F.: y el Impresionismo", Exp. "Galería
 Multitud", Madrid, 1976.

801 144

BIBLIOGRAFIA

(Ordenada Cronologicamente)

J. MORERA

- 1878 -Rev. "I.E.A.", 15-Junio-1878,
 pág. 393.
- 1879 -Rev. "I.E.A.", 15-III-1879, pág.
 81.
- 1880 -Rev. "I.E.A.", 22-II-1880.
 -Rev. "I.E.A.", 8-V-1880.
- 1882 -"Exposicion Internacional de
 Bellas Artes de Viena", "B.R.
 A.B.A. de S. Fernando", año I-
 t. I., 1881, pág. 319.

Cont.
1881

- "Exposición de Bellas Artes", Rev. -
"I.E.A.", 15-Junio-1881, pg. 382.
- "Certamen Artístico de la Ilustración
Española y Americana", Rev. "I.E.A.",
22-V-1881, pg. 318.

Ibáñez Abellan: - "Exposición Nacional de Bellas Artes
de 1881", Madrid, 1881.

Molins, A.: - "Diccionario de escritores y artis--
tas catalanes del S. XIX", 1881.

1882

- "Exposición Internacional de Bellas
Artes de Viena", "B.R.A.B.A. de S. -
Fernando", T. II, año II, 1882.

1884

- "Exposición Nacional de Bellas Artes"
30-V-1884, pp. 330 y 337.

Cruz, V. - "Catálogo Comentado de la Exposición
Nacional de Bellas Artes", Madrid, -
1884.

- "Exposición Nacional de Bellas Artes
de 1884", Rev. "I.E.A.", 30-Junio-
1884.

Ossorio y Ber-
nard, M.:

- "Galería biográfica de Artistas es-
pañoles del S-XIX", Ed. Impr. de Mo-
reno y Rojas, Madrid 1883-84, pp. 469
ss...

-

- 1893 - Rev. "I.E.A.", 28-II-1893, pg. 131 y 132.
- 1895 Sentenach, N.: - "La pintura española en el S. XIX", Rev. "I.E.A." 1895.
- 1897 Soriano, R.: - "El Guadarrama", Rev. "I.E.A.", -- 30-V-1897, pg. 322-324 y 331.
- Cabello Lapiedra:- "El Arte y los Artistas en la Exposición de Bellas Artes de 1897", - Madrid, 1897.
- Alcántara, L.: - "La Exposición Nacional de Bellas Artes", Reseña crítica, Madrid, -- 1897.
- Rev. "I.E.A.", 8-XII-1897, pg. 339 y 348.
- 1898 - Rev. "I.E.A.", 22-I-1898, pg. 44.
- "B.R.A.B.A. de S. Fernando", Octubre, 1898, pg. 227.
- 1899 - Rev. "I.E.A.", 22-III-1899, pg. 167,
- Rev. "I.F.A.", 22-V-1899, pg. 295 y 300.
- Morera, J.: - "Carlos de Haes", Rev. "I.E.A.", - 8-V-1899.

- 1901 Lezama, E.: - "La Exposición de Bellas Artes", -
Sala tercera, Per. "El Liberal", -
8-V-1901.
- "Exposición de la Prensa", Rev. --
"Blanco y Negro", Abril 1901.
- "Exposición de Prensa", Per. "El -
Liberal", 15-IV-1901.
- Rev. "I.E.A.", 30-IV-1901, pg.254.
- Rev. "I.E.A.", 15-XII-1901,pg.339
y 345.
- Valera, J.: - "Letras y Artes españolas en el --
S. XIX", Rev. "I.E.A.", 1901.
- 1902 - Rev. "I.E.A.", 30-I-1902, pg. 55 y
61.
- Rev. "I.E.A.", 30-IV-1902, pg. 253
y 251.
- 1904 - Rev. "I.E.A.", 30-V-1904.
- 1905 - Rev. "I.E.A.", 22-X-1905, pg. 228.
- 1912 - "Exposición en Lérida", Rev. "I.E.
A.", 30-V-1912, pg. 328.
- 1913 García Maroto: - "El año artístico", 1913.

- 1914 - Rev. "I.E.A.", 15-XI-1914.
- 1924 Francés, J.: - "Paisajistas de la segunda mitad -
del S. XIX", "Revue de L'Art", 1924.
- 1925 Morera, J.: - "En la Sierra del Guadarrama. Diva-
gaciones sobre recuerdos de unos --
años de pintura entre nieves", Ma-
drid, 1925.
- 1926 Beruete, A.de: - "Historia de la pintura española --
del S. XIX. Elementos nacionales y
Extranjeros que han incluido en ---
ella", Madrid, 1926.
- 1940 Lozoya, Mar-
qués, de: - "La teoría de las artes plásticas -
en el S. XIX".
- 1942 Rafols, J.C.: - "La sinceridad en nuestra pintura a
fin de siglo". "Anales y Boletín de
los Museos de Barcelona, 1942.
- 1943 Pantorba, B.: - "El paisaje y los paisajistas espa-
ñoles". Ed. Antonio Carmona", 1943.
- 1945 Madrazo, M. y
López de Calle: - "La pintura española en los S.XIX y
XX", Madrid, 1945.
- "Apuntes para la Historia de las Ex-
posiciones oficiales de Arte de Bar-
celona" (1786-188), "Anales del Bol.
de los Museos de Barcelona, 1945.

- 607-777
- 1947 - "El paisaje", "Cobalto", Arte Anti-
guo y Moderno, Vol. I, Barcelona, -
1947.
- 1948 Pantorba, B.: - "Historia y crítica de las Exposi-
ciones Naciones de B. Artes", Ma-
drid, 1948.
- 1951 - "Diccionario Geográfico de Artistas
de Cataluña". Ed. Milla, Barcelona,
1951.
- 1955 Jimenez Placer: - "Historia del Arte Español", T. II,
Barcelona, 1955.
- Cid Priego, C.: - "Apostaciones para una monografía -
del pintor Carlos de Haes"., **INSTITUTO DE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS, LEXICON, 1955**
- 1956 Puig y Peru-
cho, B.: - "La pintura de paisaje", Barcelona,
1956.
- 1957 Lafuente Ferra-
ri, E.: - ~~Instituto de Estudios Iberoamericanos, -~~
~~Lexicon, 1955.~~
- "Un siglo de paisaje en la pintura
española", Rev. "Goya", 1957.
- 1958 - "Enciclopedia Universal Ilustrada
Europea Americana", Espasa Calpe, S.A.
T. XXXVI. pp.1030-1032, 1958.

- 1959 Císici Pelli - "La pintura catalana", Palma de Ma-
cer, A.: llorca, 1959.
- 1966 Gaya Muño, J.A.: - "Arte del S. XIX", "Ars Hispaniae",
Ed. Plus Ultra, 1966.
- 1968 Nadal Goya: - "Pintura y pintores leridanos del -
S. XX", Lérida, 1968.
- 1969 Vaquero, J.: - "El alma del paisaje", Discurso lei-
do en la R.A. de B.A. de S. Fernan-
do, en contestación al Marqués de -
Lozoya, Madrid, 1969.
- 1971 Bru, M.: - "La Academia Española de Bellas Ar-
tes en Roma", Madrid, 1971.
- 1973 Jordi, E.: - "Les arts plastiques a Catalunya en
el sigle XIX", Palma de Mallorca, -
1973.
- 1976 Calvo Serra- - "Paisaje español entre el realismo
ller, F.: y el impresionismo", Galería "Multi-
tud", Madrid, 1976.

BIBLIOGRAFIA

(Ordenada Cronologicamente)

AGUSTIN LHARDY

- | | | |
|------|-------------------------------|--|
| 1881 | | - "Exposición Nacional de 1881", Rev. "I.E.A." 8-VII-1881. |
| 1884 | Ortega Muni
lla, J.: | - "Inauguración del Ateneo en la Calle del Prado", Rev. "Ilustración - Artística", 1884, Madrid. |
| | Ossorio y Ber
nard, M.: | - Galería biográfica de Artistas Españoles del S. XIX", Madrid 1883-1884. |
| 1886 | Martínez de
Velasco, E.M.: | - "Nuestros Grabados", Rev. "I.E.A.", 8-I-1886. |
| 1887 | Martínez de
Velasco, E.M.: | - "Nuestros Grabados", Rev. "I.E.A." |
| 1889 | | - "Exposición del Círculo de Bellas - Artes", Rev. "I.E.A.", 15-Junio de 1889, pp. 347 y 349. |

- 1890 - "Exposición Nacional de Bellas Artes",
Rev. "I.E.A." 1890, pp. 410, 412.
- 1891 Baler, F.: - "Exposición de Pasteles y Acuarelas
del Círculo de Bellas Artes de Ma--
drid", Rev. "I.E.A." 15-II-1891, pp.
91-100.
- 1894 - Rev. "I.E.A.", 8-X-1894.
- 1896 - "Album de Mallorca", Rev. "Blanco y
Negro", 11-IV-1896.
- 1897 - "Exposición Artística a beneficio de
los soldados de Cuba y Filipinas", -
Rev. "Blanco y Negro", 13-III-1897.
- 1899 - "Fases del Campo: Primavera", Rev.
"Blanco y Negro", 1899, nº 451.
- 1901 - "Exposición general de Bellas Artes
de 1901". Rev. "I.E.A.", 22-VI-1901,
pag. 384.
- 1904 - Exposición Nacional de 1904", Rev.
"I.E.A.", 30-V-1904.
- 1908 - "Exp. General de B. Artes de 1908",
Rev. "I.E.A." 15-V-1908, pg. 291.

Cont.
1908

- "Información a cerca del grabado de B.A. Hardy "Los Pirineos", "B.R.A. B.A. de S. Fernando", 31-XII-1908, pag. 118.

1911

- "Exposición Félix Borsel", Rev. --- "I.E.A.", 8 de Junio de 1911.

1915

- "Exposición de Bellas Artes de 1915", Rev. I.E.A.", 8-VI-1915.

Torero, E.:

- "La Galería de cuadros del Incendio do Palacio de Justicia", "Bol. Soc. Esp. de Excursiones", 1915, pg. 175.

1943

Pantorba, B.:

- "El paisaje y los paisajistas españoles", Rev. "Arte Español", 1943, pag. 15.

Fierro, G.:

- "En recuerdo de Casto Plasencia", - Rev. "Arte Español", 1943, pp. 27 ... ss.

1948

Pantorba, B.:

- "El paisaje y los paisajistas españoles", Ed. A. Casanova, 1943.

CATALOGOS: EXPOSICIONES

(Ordenados Cronologicamente)

H A E S

- "Exposición General de Bellas Artes de 1856". -
Madrid, Impr. Nacional.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858",
Madrid, Impr. Nacional.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860", -
Madrid.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862", -
Impr. Manuel Galiano, Madrid.
- "Exposición de Bellas Artes de Bruselas", 1863.
- "Exposición Universal de Viena 1875".
- "Exposición General de Bellas Artes de 1876". Impr.
de Manuel Tello, Madrid, 1876.
- "Exposición General de Bellas Artes de 1878", Ma
drid.
- "Exposition Universelle", Paris, 1878.

- "Exposición Universal de Viena", 1882.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884".
Impr. Manuel Tello, Madrid.
- "Exposición Internacional de Munich". 1898.
- "Primera Exposición Monográfica de Carlo de --
Haes", Madrid, 1899.
- "Exposición del Antiguo Madrid", Sociedad Espa
ñola de Amigos del Arte, Madrid, 1926.
- "Exposición Internacional de Calcografía de Ma
drid, Paris y Roma", 1927.
- "Exposición de Pintura Isabelina (1830-1870).
Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid,
Julio-1951.
- "Un siglo de Arte español (1856-1956). Exposi-
ción Conmemorativa del primer centenario de --
las Nacionales, Madrid, 1956.
- "Subasta Duran", nº 12-Octubre-1970. Madrid.
- "Los Estudios de Paisaje de Carlos de Haes" --
(1826)-1898) (Oleos, dibujos y grabados); Co--
lección del Antiguo Museo Nacional de Arte Mo-
derno. Dirección General de Bellas Artes. Comi
saria General de Exposiciones, Madrid, II-IV-1971.

- "La Época de la Restauración". Cat. de la Expo-
sición celebrada en el Palacio de Velazquez --
del Parque del Retiro. Madrid, Junio-Septiem-
bre-1975.

CATALOGOS: EXPOSICIONES Y SUBASTAS

A. BERUETE

615

- Catalogo de "Exposición Nacional de Bellas Artes" 1878, Ed. Oficial.
- "Exposition Universelle de 1878", Paris., Spagne Section des Beaux Arts. Catalogue Special. Imprimerie Typ. de A. Pougin. Paris, 1878.
- "Círculo de Bellas Artes. Primera Exposición", - con dibujos originales de los autores. Madrid, 1880.
- "Tercera Exposición General del Círculo de Bellas Artes", 1883, Madrid.
- Cat. "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884", Madrid, Impr. de Manuel Tello, 1884.
- Cat. "Exposición Internacional de 1892". Est. - Tipográfico de R. Alvarez, Madrid.
- "Exposición de Chicago", cat. de la Sección Española", 1893. Publicado por la Comisión General de España, Impr. de Ricardo Rojas, 1893.

- "Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1893"
Madrid.
- "Cuarta Exposición Bienal del Círculo de Bellas
Artes", Mayo-1894, Madrid.
- Exposición de Bellas Artes de Bilbao", 1894.
- "Exposición General de Bellas Artes de 1895", Est.
Tip. de Tomás Minuesa, Madrid.
- "V Exposición Bienal del Círculo de Bellas Artes"
Mayo - 1896, Madrid.
- "Exposición General de Bellas Artes", 1897, Impr.
Celestino Apaolaga.
- "Exposición artística a beneficio de los solda--
dos heridos en Cuba y Filipinas", "Blanco y Ne--
gro", III - 1897.
- "Exposición general de Bellas Artes de 1899". --
Impr. de los Hijos de J.A. García, Madrid.
- "Exhibition Universelle de 1900. Catalogue illus--
tré officiel de l'Exposition décennall des Beaux-
Arts", 1889-1900., L. Baschet éditeur.
- "VII Exposición Bienal del Círculo de Bellas Ar--
tes", Abril - 1900, Madrid.

- "Catalogue of the Exhibition of the Works of --
Spanish Painters" by A.G. Temple, Dir. of the -
Art Gallery of the corporation., London 1901.
- "Exposición General de Bellas Artes de 1901". -
Ed. Oficial, Madrid, 1901.
- "VIII Exposición Bienal del Círculo de Bellas -
Artes", Mayo, 1902.
- "Exposición del Círculo de Bellas Artes", Exp.
Extraordinaria, Madrid, 1903.
- "Exposición. General de Bellas Artes de 1904",
Ed. Oficial, Madrid.
- "Exposición de Pintura Española", Buenos Aires,
1904.
- "Exposición de pintura Española", Buenos Aires",
1905.
- "Exposición General de Bellas Artes de 1906", -
Madrid, Tip. y Fot. de la Impr. Alemana.
- "Exp. Internacional de Barcelona", 1907.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1903". -
Ed. Oficial, Madrid.
- "Exposición Hispano-Francesa" 1908.

- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910",
Cat. Oficial, Madrid.
- "Exposición Universal de Bruselas", 1910.
- "Exposición Internacional" Santiago de Chile, -
1910.
- "Exposición Internacional de Barcelona", 1911.
- Cat. Exposición "Aureliano de Beruete" en el Es-
tudio de Sorolla, Madrid, IV-1912.
- Album fotográfico de la Exp. "Aureliano de Be-
ruete" 1912, fot. de M. Moreno, Madrid.
- "Exhibition of paintings by contemporary spa-
nish Artist" The Art Institute of Chicago, May
15 to July 20, 1913.
- "Exposition de Peinture Espagnole moderne" sous
le haut patronage de la municipalité parisienne,
Cat. of. Paris, 1919.
- "Exhibition of Spanish Painting", Royal Academy,
London, XI-1920-I-1921.
- "Exposición de Arte Español contemporáneo", Bue-
nos Aires, 1927, organizada por J. Pínelo.

- "Exposition d'art espagnol", La Haya (1928-1928)
XII-I-1928, Holanda.
- "Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Toledo". Toledo, 1928.
- "I Biental Hispanoamericana de Arte", 1941.
- Exposición "Aureliano de Beruete". Sociedad Española de Amigos del Arte. Palacio de Bibliotecas y Museos, Noviembre-Diciembre, Madrid, 1941.
- "Exposición de Arte Español en el Cairo", 1950.
- "Iª Exposición de Arte Contemporáneo Español",
17-XII-1955/15-I-1956, Museo de Cuenca, 1955.
- "Un siglo de arte español" (1856-1956). Exposición conmemorativa del Centenario de las Nacionales de Bellas Artes. Madrid, 1956.
- "De Goya a Picasso" Exposición en la Sala Mayer, Madrid, 1959.
- "Maestros del Impresionismo español", Exp. en -
la Sala Biosca de Madrid, 1968.
- "Aureliano de Beruete. Colecciones Particulares"
Sala Repesa, Madrid, 1969.
- "Subasta Duran", nº 3, Octubre de 1969.

- 82
- "Subasta Ispahan", n^o 2, XII-1970.
 - "Subasta Ispahan", n^o 125, 29-IV-1971.
 - "Subasta Duran", n^o 209, 24-II-1972.
 - Subasta de Arte "Los Tres Luises", Hotel Villa magna, Madrid, 20-21-XII-1973.
 - "El árbol en la pintura española". Sala de Exposiciones del Banco de Granada. Granada, 1974.
 - "La época de la Restauración" Cat. de la Exposición celebrada en el Palacio de Velazquez del - Parque del Retiro. Madrid, Julio-Septiembre 1975.

CATALOGOS: EXPOSICIONES

(Ordenados Cronologicamente)

J. MORERA

- "Exposición Nacional de B. Artes", Madrid, 1878,
Ed. Ofic.
- "Exposition Universelle de 1878" (Spagne), Sec-
tion des Beaux Arts, Catalogue special. Paris -
Imprimerie, Typ. de A. Pougin, Paris, 1878.
- "Circulo de Bellas Artes, Primera Exposición",-
1880.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881",-
Ed. Oficial.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884" -
Ed. Oficial, Madrid, 1884.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes", Ed. Ofi-
cial, Madrid - 1887.
- Cruz, V. de: "Historia general de la Pintura y
cat. crítico completo de la Exposición de Be-
llas Artes de 1887", Tip. F. Pinto, 1897

622

- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890".
Impr. Fortanet, Madrid, 1890.
- "Exposición Internacional de Bellas Artes, ed.
Oficial, 1892, Madrid.
- "Exposición general de Bellas Artes, Ed. ofic.-
Madrid, 1897.
- "Exp. Nacional de Bellas Artes de 1899", Ed. --
Oficial Madrid, 1899.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901",
Ed. Ofic. Madrid, 1901.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904",
Ed. Oficial, Madrid, 1904.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906",
Ed. Oficial, Madrid, 1906.
- "Exhibition of paintings by contemporary Spa--
nish artist. The Art. Institute of Chicago. 1913.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915".
Ed. Oficial, Madrid, 1915.
- "Exposition de Peinture Espagnole moderne" sous
le haut patronage de la Municipalité parisienne.
Cat. of., 1919.

623

- "Un siglo de Arte Español (1856-1956)", Centenario de las Exposiciones Nacionales, Madrid, 1956.
- "Subasta Duran", 10^a, 1970.

CATALOGOS: EXPOSICIONES

(Ordenados Cronologicamente)

AGUSTIN LHARDY

- "Exp. Nacional de Bellas Artes" 1876, Cat. Of. - Madrid, 1876.
- "Exp. Nacional de Bellas Artes", 1876, Cat. Ofic. Madrid, 1878.
- "Exp. Universal de 1878", Paris.
- "Exp. General de Bellas Artes", 1881, cat. ofic. Madrid, 1881.
- "Exp. Nacional de 1884", Cat. Ofic. Madrid.
- "Exp. Nacional de Bellas Artes de 1887", Madrid, Tip. El Correo.
- "Exp. Nacional de 1890", Impr. Fortanet, Madrid,
- "Exp. Internacional de Bellas Artes de 1892", - Cat. Oficial, Madrid,
- "Exposición de Chicago. Sección Española", 1893.

- "IX Exp. del Círculo de Bellas Artes", Madrid, Ma-
yo, 1894.
- "Exp. Nacional de Bellas Artes", 1895, Cat. Of.
- IV Exp. Bienal del Círculo de Bellas Artes", Ma-
yo, 1896, Madrid.
- "Exp. General de Bellas Artes", 1897, Cat. of. -
Madrid.
- "Exp. General de Bellas Artes", 1899, Cat. Of.
- "VII Exp. Bienal del Círculo de Bellas Artes", -
Abril, 1900.
- "Exp. Nacional de Bellas Artes de 1901" Cat. Of.
Madrid.
- "VIII Exposición Bienal del Círculo de Bellas --
Artes", Mayo, 1902.
- "Exp. Extraordinaria del Círculo de Bellas Artes"
1903, Madrid.
- "Exposición Nacional de Bellas Artes", Cat. of.
Madrid, 1904.
- "Exp. Nacional de Bellas Artes de 1906", Ed. Of.
Madrid.

- 920-72
- "Exp. Nacional de Bellas Artes de 1908", Cat. Of. Madrid.
 - "Exp. Nacional de Bellas Artes de 1910", Cat. Of. Madrid.
 - Exp. Nacional Bellas Artes", 1912, cat. of. Madrid.
 - "Exp. Nacional de Bellas Artes" 1915, cat. of. - Madrid.
 - "Exp. Nacional Bellas Artes", 1917, cat. of. Madrid.
 - "Un siglo de arte español" (1856-1956). centenario de las Exposiciones nacionales, Madrid, 1956.
 - Subasta de Arte "Los Tres Luises", Madrid, 1973.

679

GUIAS Y CATALOGOS: MUSEOS Y EDIFICIOS PUBLICOS

(Ordenados por ciudades alfabéticamente)

- | | | |
|------------|---|---|
| Barcelona: | - | "Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo", Barcelona, 1926. |
| | - | Ayuntamiento de Barcelona "Guía -- del Museo de Arte Moderno". Palacio de la ciudadela, Barcelona, -- 1945. |
| CADIZ | - | "Museo provincial de Cádiz", Guía de los museos de España. XVIII, - por C. Perán y Domartín, pag. 160. |
| CORUÑA | - | "Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña", por I. Martínez Barbeito, Coruña, 1957. |
| GRANADA | - | "Museo Provincial de Bellas Artes de Granada", Breve Guía Provisional, Granada, 1958. |
| LERIDA | - | "Catálogo interior del Museo Jaime Morera", provisional. |
| | - | "Catálogo del Museo de Arte Jaime Morera", Lérida, 1975. |

LOGROÑO

- "Catálogo del Museo de Logroño". --
Instalado en el Instituto General y
Técnico, Logroño 1919.

LUGO

- "Guía del Museo Provincial de Lugo",
Lugo, 1947.
- "Museo Provincial de Lugo, Catálogo
de pintura" por M. Victoria Carballo
-Calero, Lugo, 1969.

MADRID Cruzada Vi
llaamil, G.:

- "Catálogo Provisional historial y -
razonado del Museo Nacional de Pin-
turas", Madrid, 1865.
- Catálogo Provisional Museo de Arte
Moderno. Edición Oficial. Madrid,
1899.
- Catálogo Provisional. Museo de Arte
Moderno, Edición Oficial. Madrid,
1900.
- "Guía del Museo de Arte Moderno", -
por Francisco Pompey, Madrid, 1946.
- "Museo Romántico", Guía, por E. Go-
mez Moreno, Madrid, 1970.
- "Catálogo de la Calcografía Nacio-
nal", por Luis Alegre Nuñez, R.A.B.
Artes de S. Fernando, Madrid, 1968.

- "Catálogo de las obras existentes en el Palacio del Senado", Madrid, 1903.
- "Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, cat. de pinturas ", Madrid, 1965, por F. Labrada.
- "Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, inventario de pinturas", por A. E. Pérez Sánchez, Madrid, 1964.

MURCIA

- "Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, Catalogo de sus fondos y secciones". Murcia, 1927.

NUEVA YORK

- "Catalogue of Painting" (19th and -- 20 th centuries) in the collection -- of the Hispanic Society of America. New York.

PARIS

- "Catálogo del Museo de Luxemburgo", écoles etraugeres. Ecole Espagnole. por Leonce Benedite. Paris, 1924.

PONTEVEDRA

- "Guía Breve del Museo de Pontevedra" por J. M. Filgueira Valverde, Pontevedra, 1970.

SALAMANCA

- Catálogo "Museo de Bellas Artes de - Salamanca", por A. Gallejo de Miguel Salamanca, 1975.

SEVILLA

- "Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla", por J. Gestoso.
- "Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla " Guía de los Museos de España, XXX, por J. Hernández Díaz, Madrid, 1967.
- "Catálogo del Museo de Bellas Artes de Sevilla", Pintura y escultura, S. XIV-XX. Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. 1971.

TOLEDO

- "Museo Arqueológico de Toledo". Guía de los Museos de España VIII, 1958.
- "Museo de Arte Moderno de Toledo" — por J. de la Puente y F. de Santa Ana, Toledo.

VALENCIA Torno, E.:

- "Valencia : Los Museos", Fascículo I Museo de Bellas Artes (El Carmen). — Madrid, 1931.
- "Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de S. Carlos". por F. M. Carín; Valencia, 1955.

- VIGO
- "Catálogo del Museo Municipal de Vigo", Vigo, 1937.
- ZARAGOZA
- "Museo de Bellas Artes de Zaragoza", Catálogo Sección Pictórica, Zaragoza, 1929.
 - "Museo de Bellas Artes de Zaragoza por A. Beltran, Zaragoza, 1964.
- SAN SEBASTIAN
- "Museo Municipal", Catálogo provisional, S. Sebastián, 1906.

834

Colecciones de particulares y entidades Públicas:

Col. Alba. Madrid.-
Col. Vda T. de Beruete.-Madrid.-
Col. A. de Beruete y Regoyos.-Madrid.-
Col. Bégamo. Madrid.-
Col. Biosca.- Madrid.-
Col. J. A. Bravo. Madrid
Col. S. Corral. Madrid.-
Col. S. Castro Cardús. Madrid.-
Col. G. Diego Curto.-
Col. C. Ezquerria. Madrid.-
Col. J. Entrecanales. Madrid.-
Col. Moret. Madrid.-
Col. Cavestany. Madrid.-
Col. M. Jorissent. Madrid.-
Col. Lafuente Ferrari. Madrid.-
Col. R. Pena.-Madrid.-
Col. I. Regoyos. Madrid.-
Col. X. Salas. Madrid.-

Almacenes del Museo Sorolla.-
Ateneo Científico y Literario. Madrid.-
Círculo Artístico. Barcelona.-
Facultad de Filosofía. (Edificio A). Universidad Complutense de Madrid.-

• Abreviaturas:

"A"="Artes".

"A.E."="Arte Español".

"A.E.A."="Archivo Español de Arte".

"An.y Bol..."="Anales y Boletín..."

B.A./Bñ.A = Bellas Artes.

"B.A. y A. de Valladolid" = "Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid"

Bibliot=Biblioteca.-

Bibliog=Bibliografía.-

"B.I.L.E."="Boletín de la Institución Libre de Enseñanza".

"Bol.Soc.esp.exo."="Boletín de la Sociedad española de Excursiones".

"B.R.A.B.A.V."="Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de..."

Cat=Catálogo.-

CC.H.A."="Cuadernos Hispanoamericanos".

Exp.=Exposición.

Ed=Editorial.

"G.B.A."="Gazette des Beaux Arts".

"H.R."="Hispanic Review".

"I.A."="Ilustración Artística".

"I.E.A."="Ilustración Española y Americana".

Inv=Inventario.

Lám.=Lámina.

M.N.=Museo Nacional.

M.N.A.M.=Museo Nacional de Arte Moderno.

M.A.M.=Museo Arte Moderno.-

M.E.A.C.=Museo Español de Arte Contemporáneo.-

Nac=Nacional

Ofic=Oficial.
Op.cit=Obra citada.
pag=Página.
Per.=Periódico.
pp=Páginas.
pres=presentado.-
Prov=Provincial.
Rev=Revista.
s.f.=sin fecha.
s.a=sin año.
t.=tomo.
vol/v.=volumen.

C. de H A E S

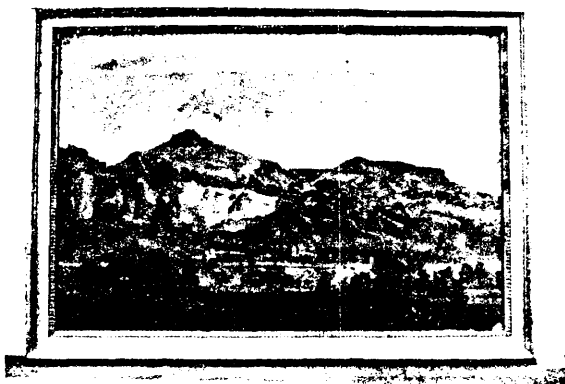
ANDALUCIA.

635



"Un país recordo de Andalucía.
costa del Mediterraneo, junto a To-
rrevecillas".

Lámina 1 (fig. 1)



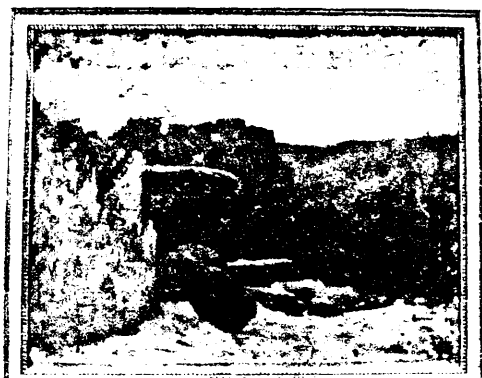
"Despeñaperros".

Lámina 1 (fig. 2)

636



"Arboleda, Monumento de Piedra".
Plat. 3 (fig. 1).



"Muebles, Zapoteca".
Plat. 3 (fig. 2).

637



taraba (Arapou)
liu. 4 (fig. 1)



"Paisaje Aragonés"
liu. 4 (fig. 2)



Foto 53

"PUERTA DE SOL" LARAG

"Puerta de Sol (Ampou)
h'm-5 (fig. 1)



"un coltal, Ampou".

h'm-5 (fig. 2)



"CARRERAS DE LAS MONTAÑAS" CAJAL

"Quirico de las Montañas (Asturias).
14.11.9.

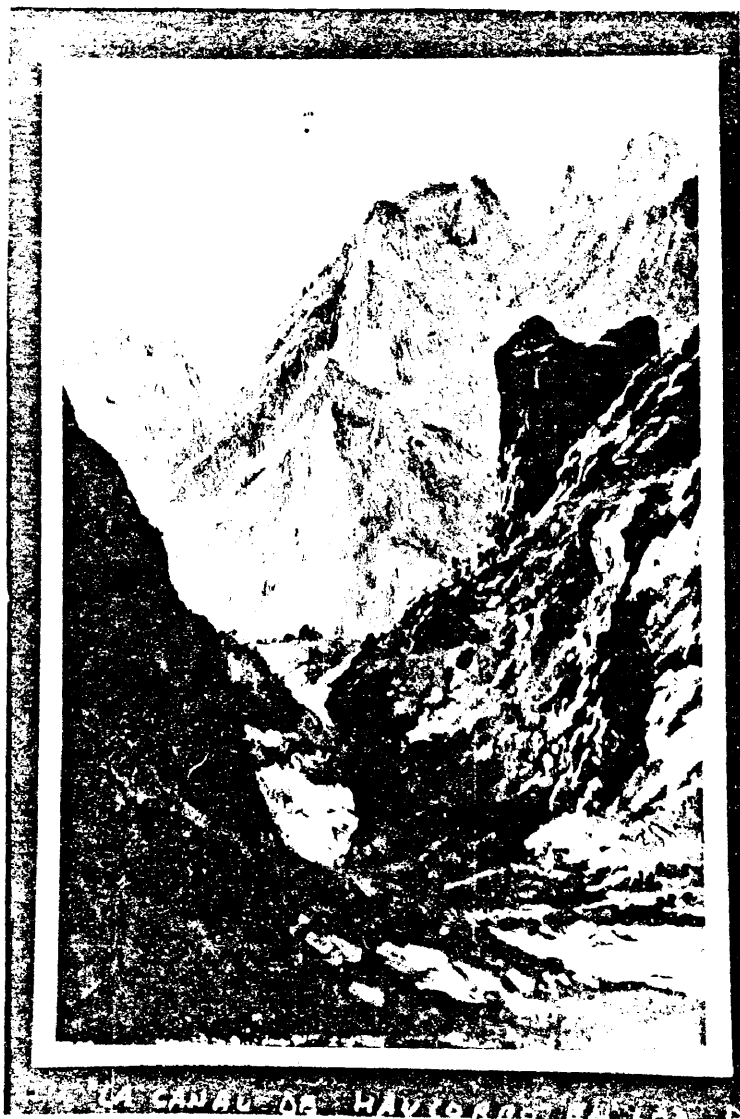
640



n Picos de Europa.
la'u. 20.



"Qual de Verelobos".
V. m. 11.



"Boceto para el medio anterior".
Km. 12

643



"Pic de Europa".
plu. 13.

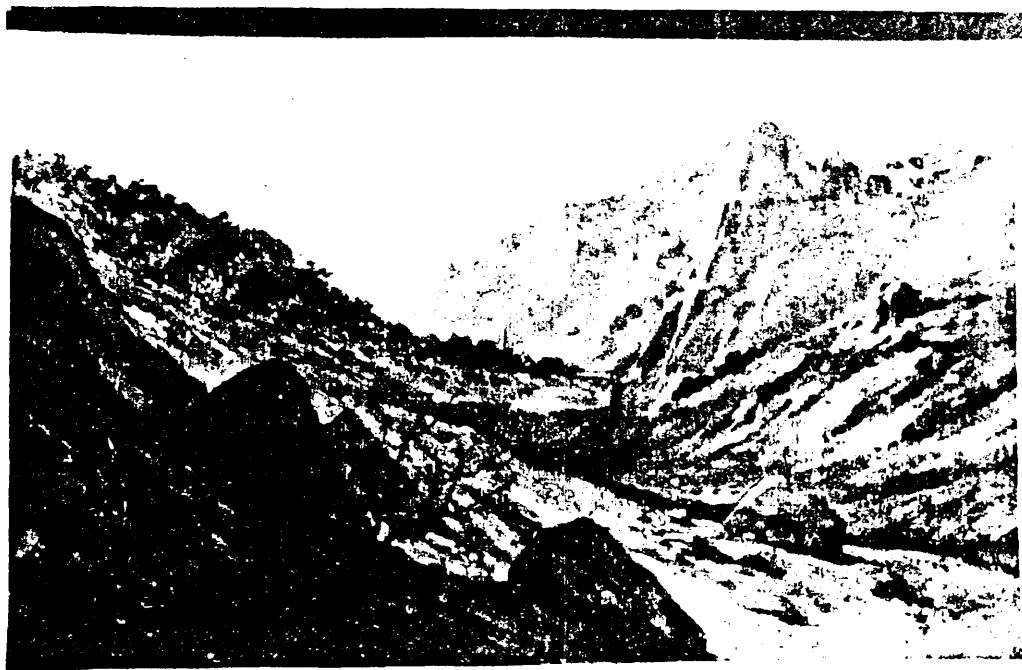


"Paisaje del Escorial".
Him. 16 (fig. 1).



"Vista del furdabau con la Urdiciosa".

645



PAISAJE DEL GUADARRAMA

" Paisaje del Guadarrama con pie en florito".
plm. 17.

646

"Guebrada en el Pardo".
Hm. 20 (fig. 1)



Paisaje en el horoya.

647



"LA PENIA DE ALSASUA"

"La penia de Alsasua"
la u. 24.



"Rocas de oyo (lepuñito)";

"Barca en zetta"
 l'alt. 30 (fig. 1)

tu e

649

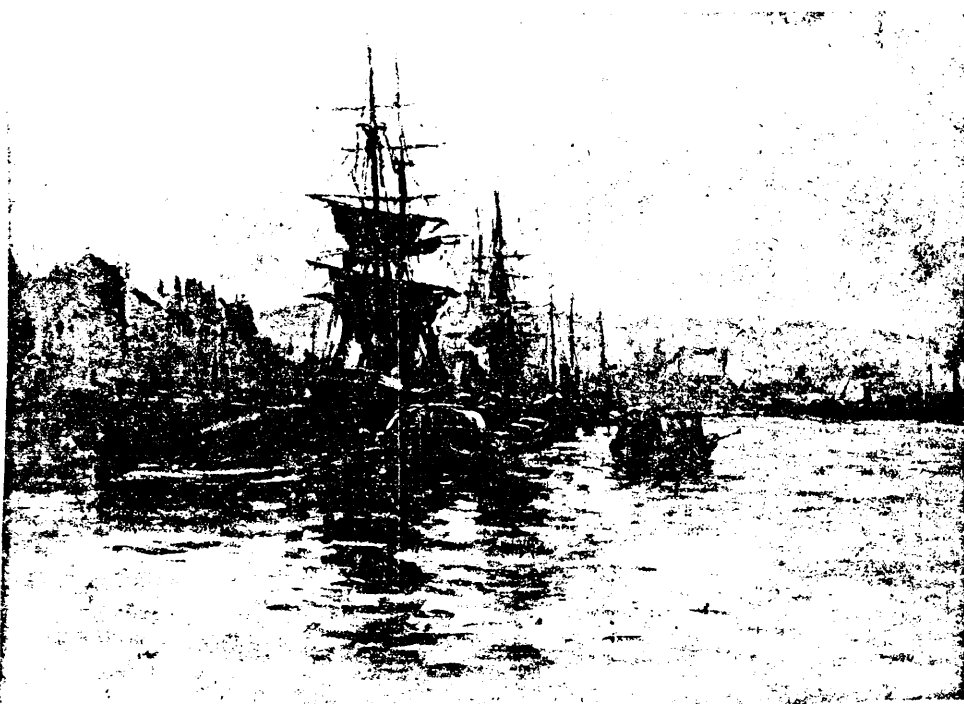


"Quinto de Villerville"
 l'alt. 30 (fig. 2)

650



"la cerca de S. Juan de Luz".
h'm. 32 (fig. 1)



"Puerto de Rosau"
h'm. 32 (fig. 2)

651

"Ulling. Playa Norderfærøen". l'm 33. f. f. 1.



"la costa en Guetha". (l'm. 33. fig 2)



FOTO 23

"LA COSTA EN GUEHA

TABLA - 17 1/2 X 30

652



"Rouprente (Saut hary)"

653

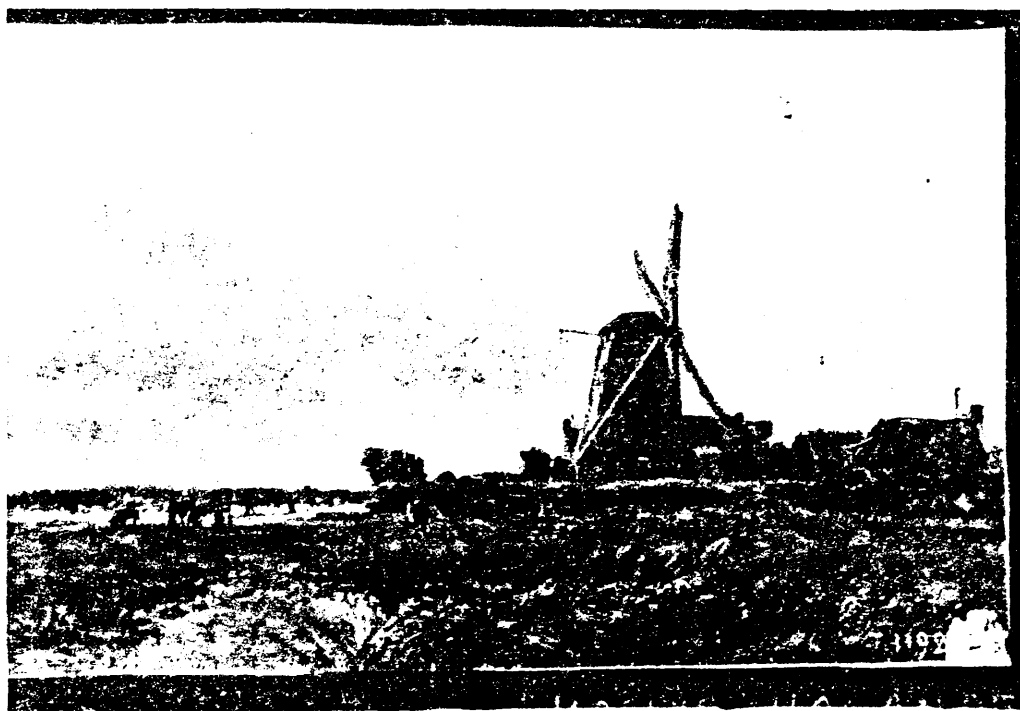
"Paisaje pituitico"
Lg'u. 35 (fig. 1)



"Defluado"
Lg'u. 35 (fig. 2).

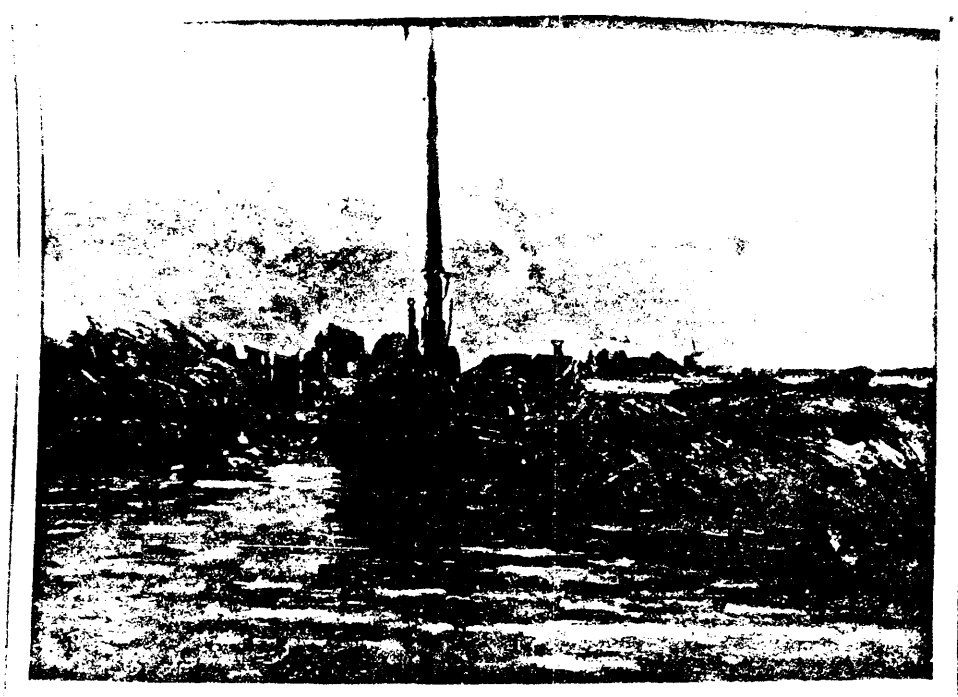
20

654



"Moulin de vent" (Hollande)
h. m. 36.

655



"Bata hokueleso"
li'u-38.

656 510 FUGHER. - OCH 124.0.

656



"Marek"
 10m. 41 (fig. 1)



"Bach, destra" alla la orilla del mar "

657



"Paisaje".
d'u. 42 (fig. 1)



"Estudio" (árboles)
d'u. 42 (fig. 2)

658



La Jolla

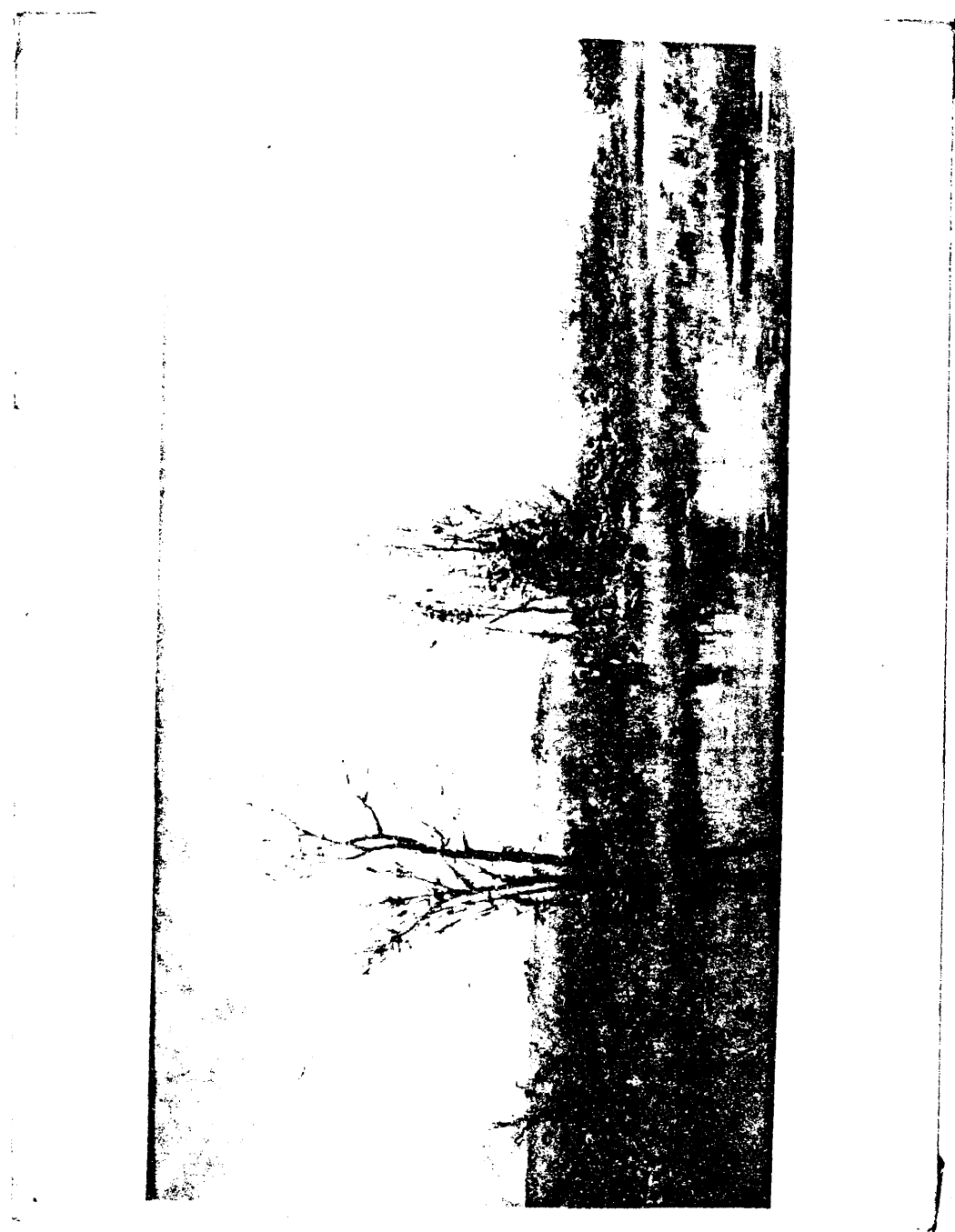
"Bancroft" - 100 ft. 11 1/2 in. 120"

659

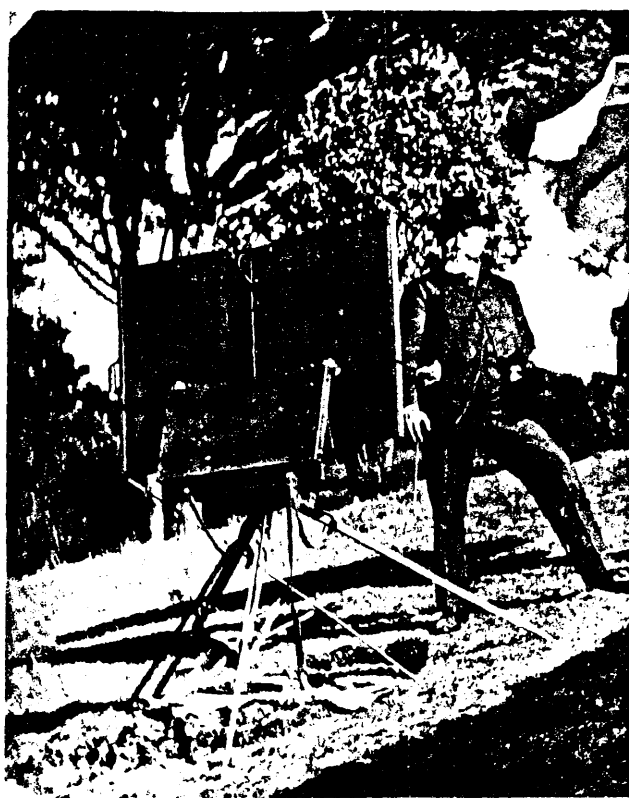


"Paisaje"
de H. H.

660



661



"El pintor. Fotografía en el
campo".

"

662

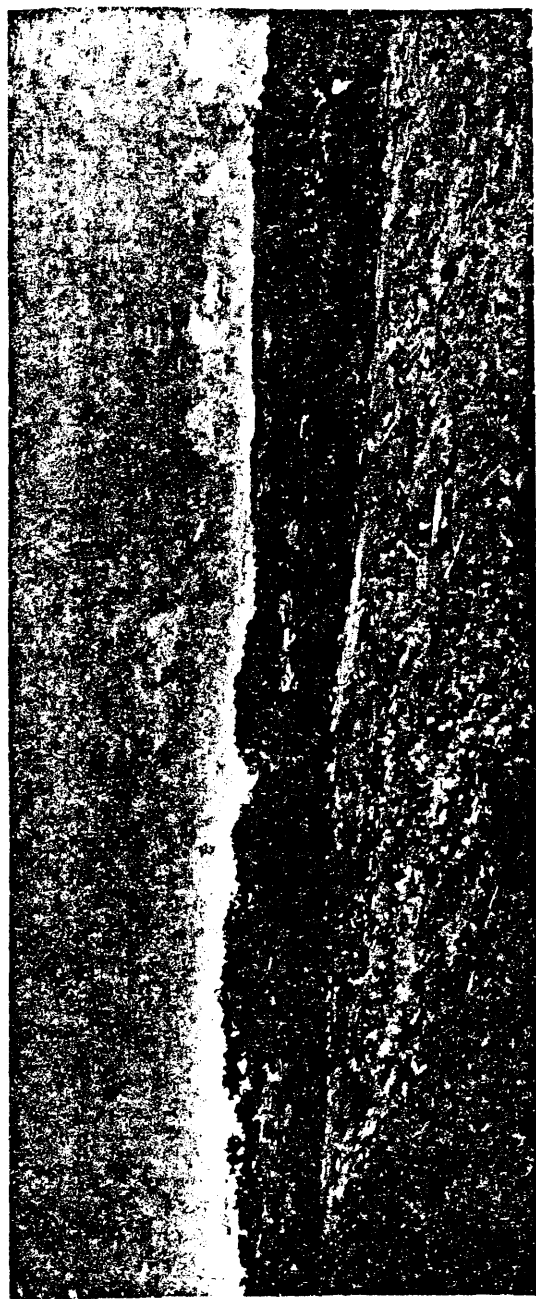


"A. de Benítez y su mujer".

663



"El gigante de la via (Vigo)"
Pinus s.



"Pseudomura ex Spilica".
Plm. 3.

665



"See hijo en el Paredo".
Laminas 4.

666



"Kunfing" das ist der Gabe Weyer".
Kunfing 7.

667



"Suroccidente y los pinos del Plutón"
L'u. 9 (fig. 1).

EXPOSICION INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1892, EN MADRID.



"Los altos de la Evangelia (concedidos)"
L'u. 9 (fig. 2)

668



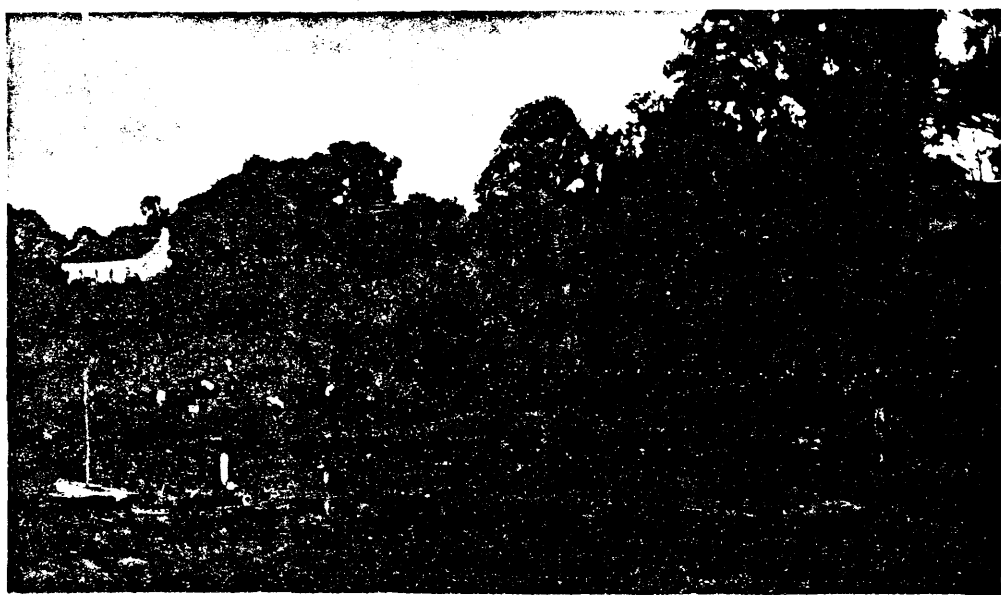
"Tren en la roche"
la melle 11.

669



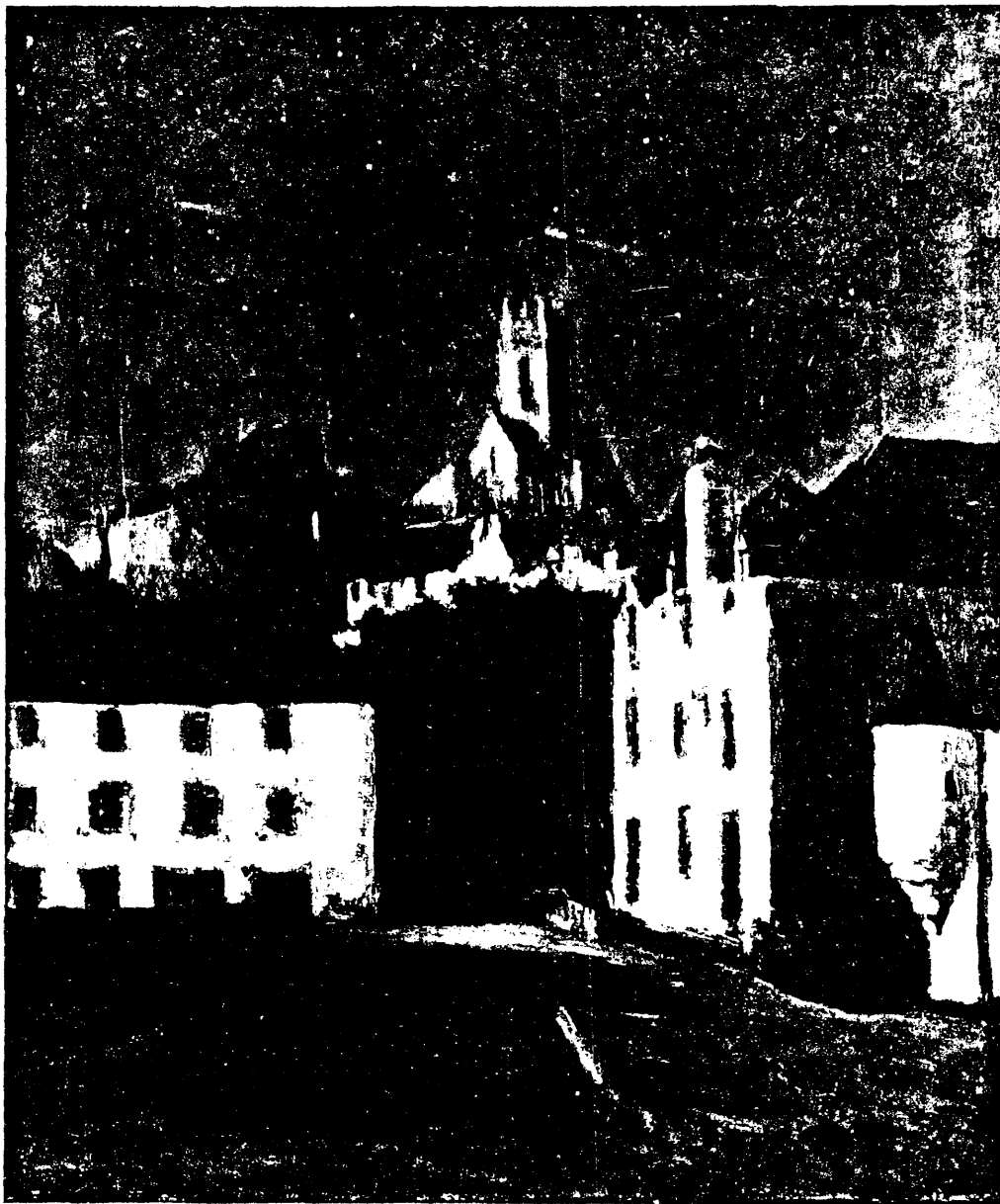
"playa rufesa"
estm. 14.

670



"Rio Teimpero (Britânia)".
An. 15.

671



"Grainpelle de Roche".
Vim. 16 H.

672



"Fuente del Norte".
Ejemplar 21.

673



"Widid neredo".
Aug. 23, B.

40

674



"Ojillas del Muzzautes"
An. 26.

675



"Venti con s'orta Netad".
Gim. 27.

676



"Vichy, Karakoram".
Jémin 28.

677



"El puente de Alcántara. Toledo".
p. m. 32.



"Folde. Cerquies. El camino de los Cigarras".
tam. 33.

679



"Cumbes del Berner Oberland. Schweiz".
Lam. 35.

680



"Gran del Xald".
Jan. 36.

681



"Vichuy, paisaje pantanoso".
12'iii. 38.

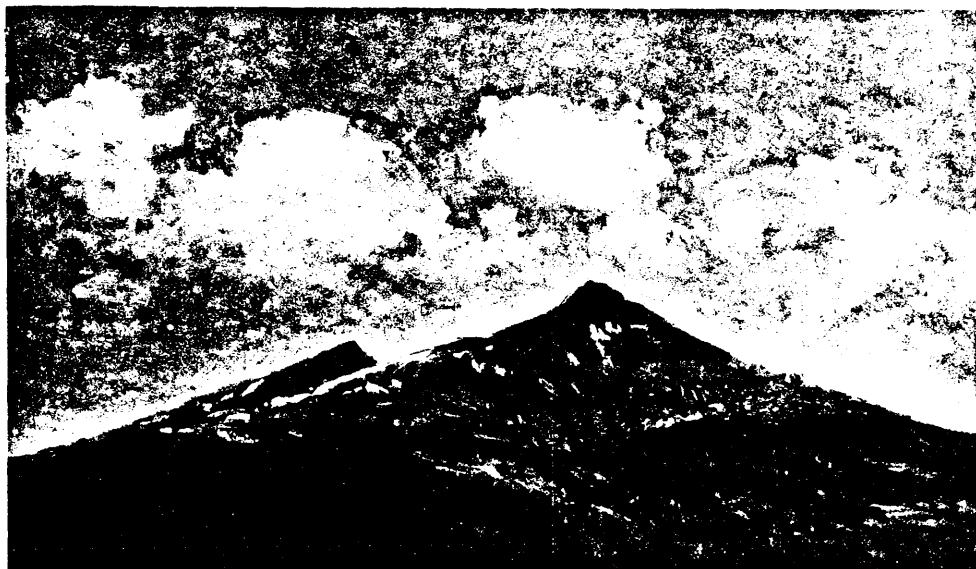
48

682



"Gran del Nalcl usado".
Es'm. 39.

683



" Picos del Gran del Wialed ",
lin. no.

684

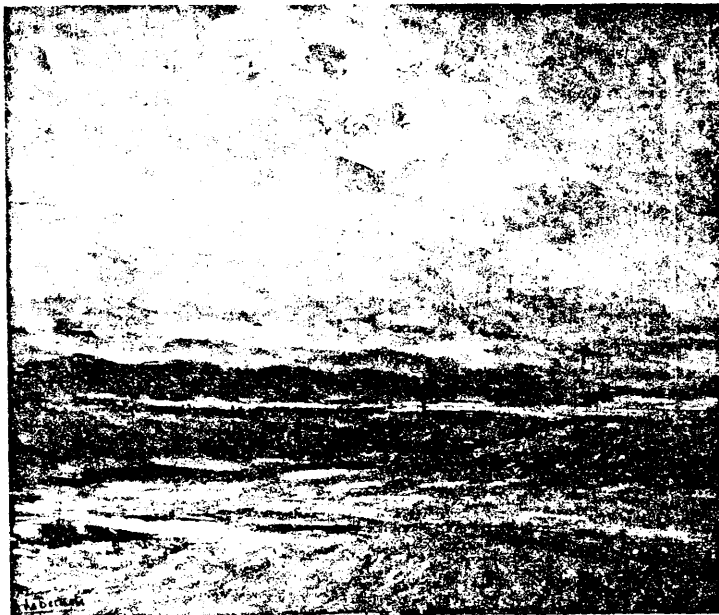


"Derivates de Uediel"

685



"El teatro. Segovia".
Es'ua. 46.



"Flamio castellana en Sofelio".
esim. 47

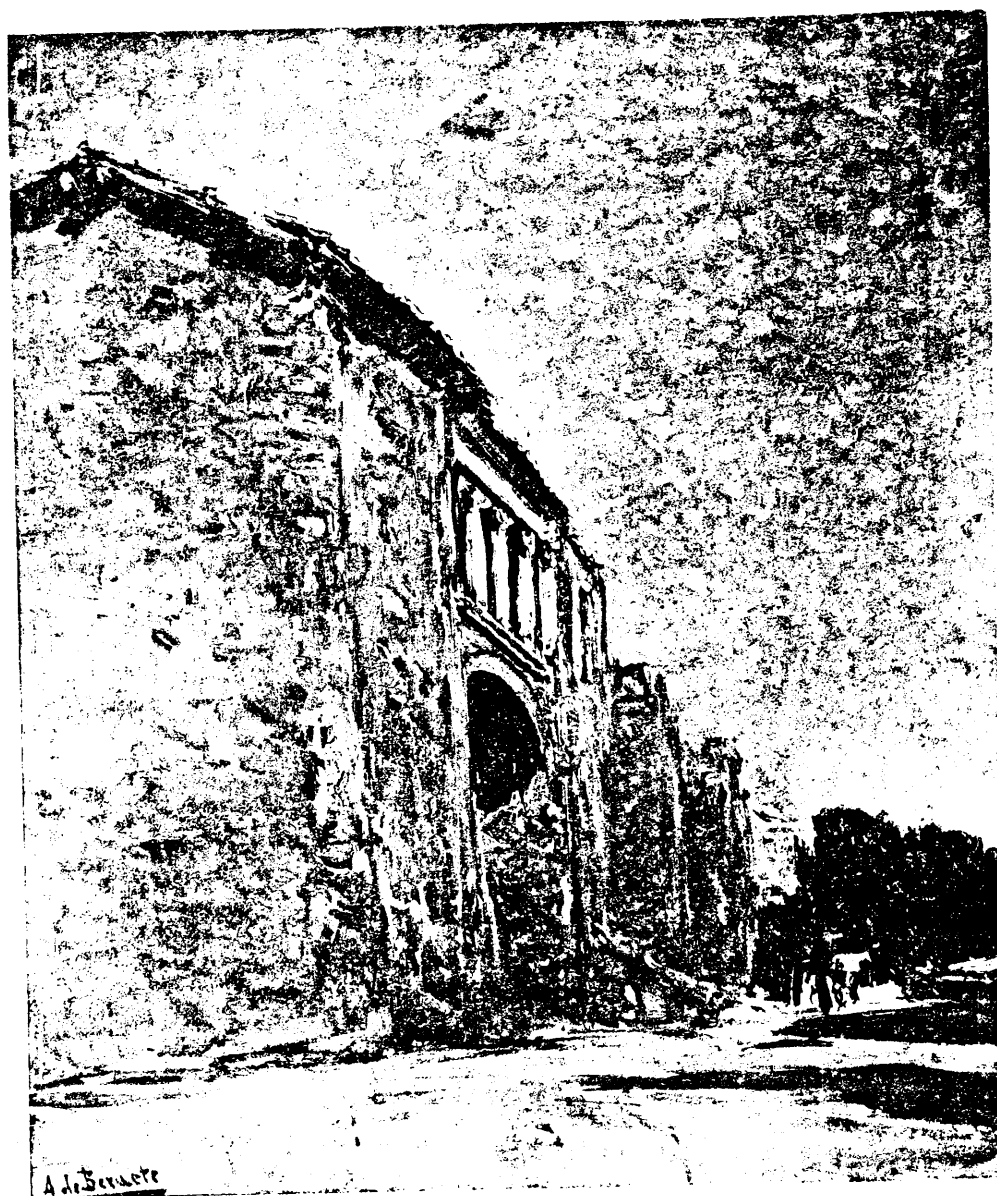
687



"Arte de dobras de Sefena."
Klu. 482.

54e

688



"Puerta de Atila"
L'Année 53.



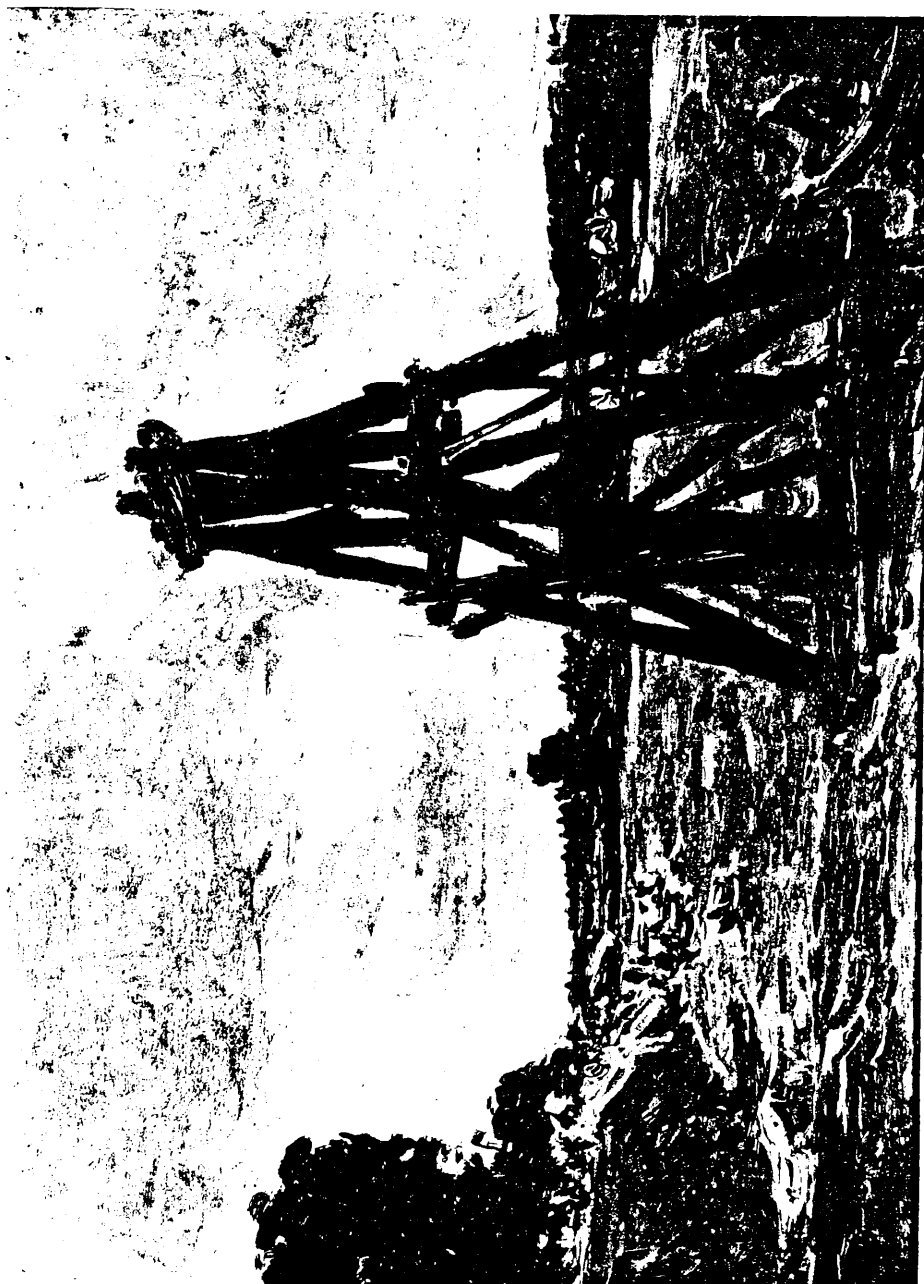
"Placeta de São Isidro".
dim. 55.

690



11. 2nd 11.

691



"Vichy. Ho."
Au. 57

692



Verdejo visto desde la "Verdejo".
fig. 58.

693



"Merceda en el suburbio de Urdul".
An. 59.

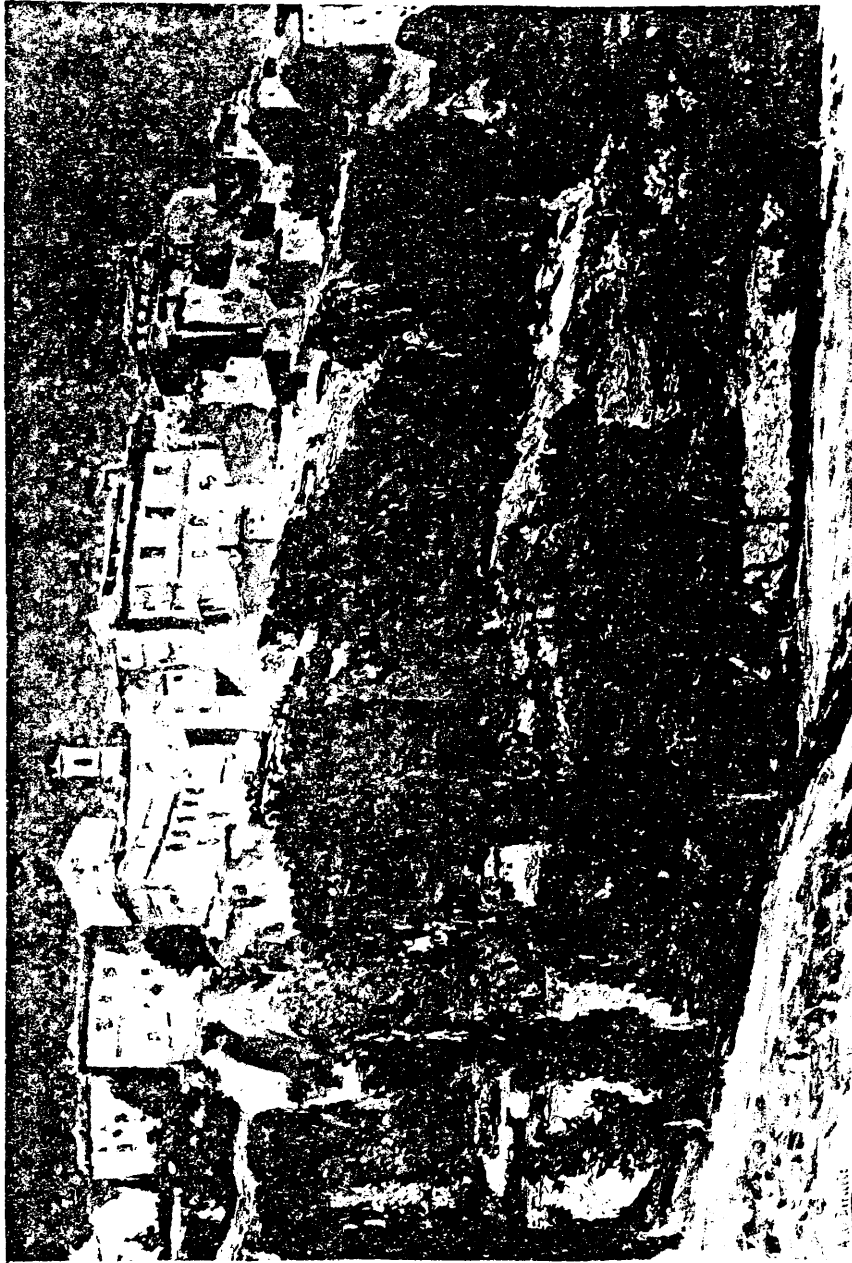


"Almendro rosa en la casa de campo"
lám. 62.



"Arbustos en flor en el Plautio".
Sim. 63.

696



"Cereba".

697



"Vallée de Vichy"
Jéu. 71.

698

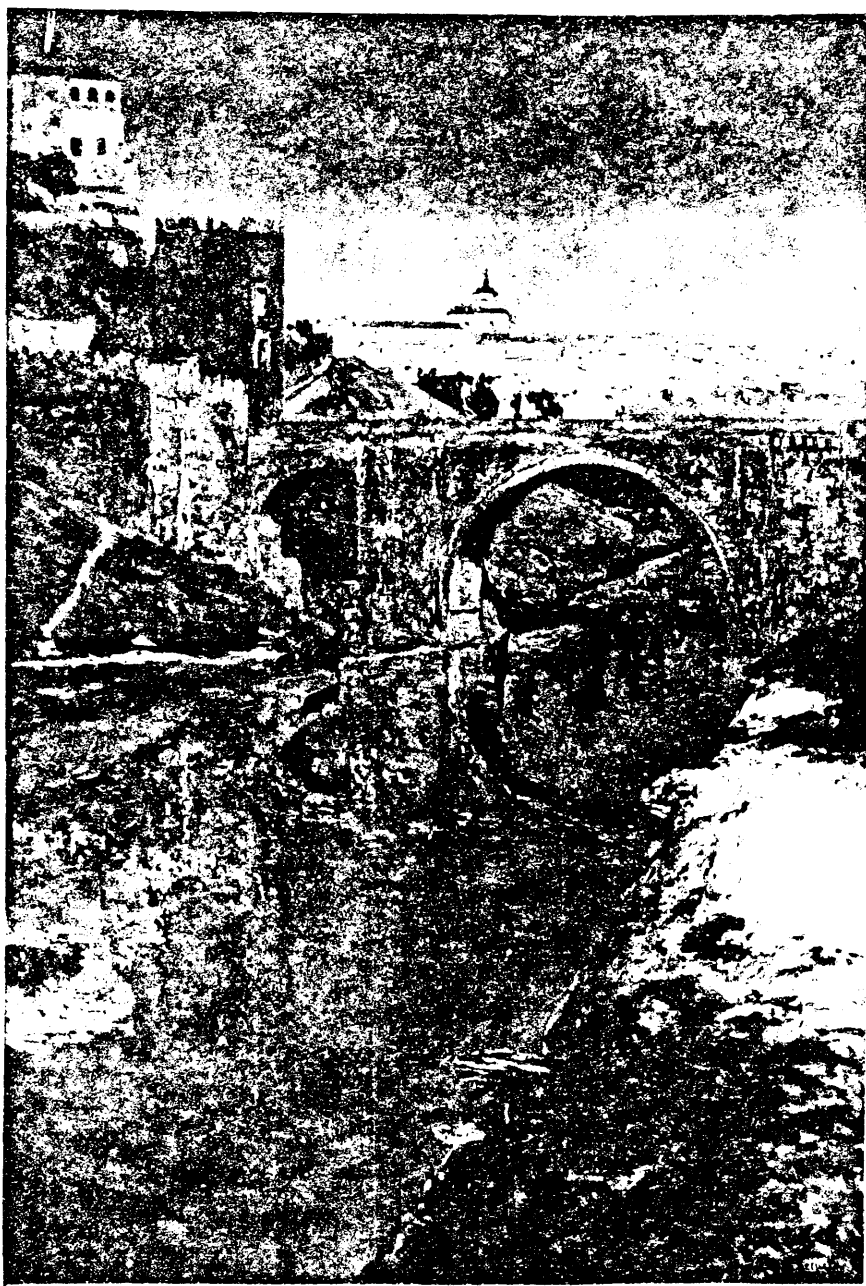


"Parc de Vichy".

699



"Espinos en flor".
Lima. 73.



"Paysage de Toledo".
L'ill. 82.

701



"Toledo",
Lima, 88.

Jaime MORERA

702



"Plaza de Santa Coloma de Gramenet".
Jim 2

703



"Leuadotes".
lam. 3.



"la brujá"
 d'u. 4.

705



"Au Salon de Toledo"
Lm. 6 A.



CATALUNYA

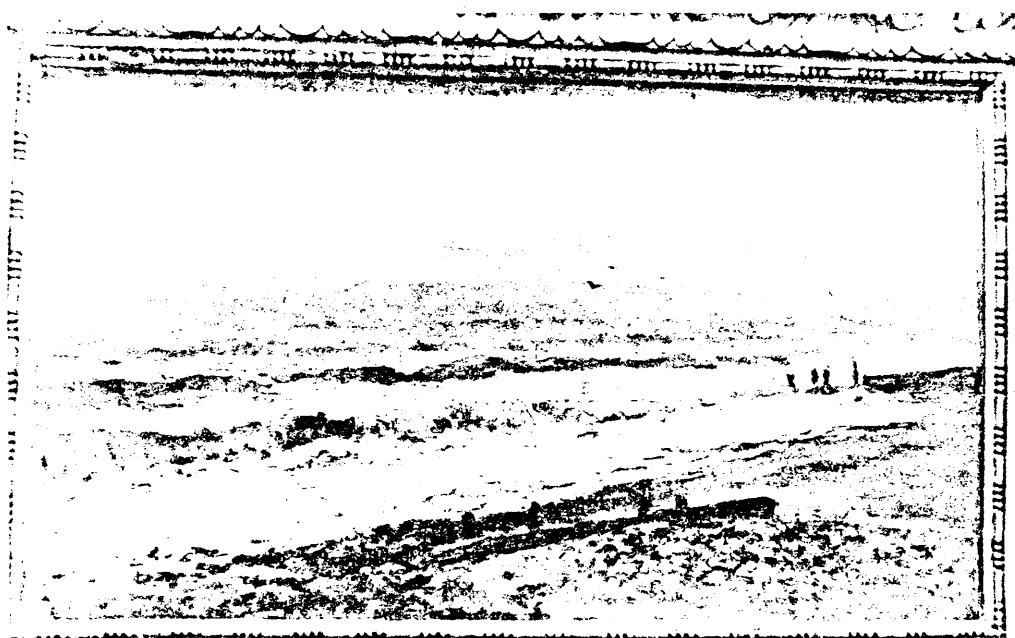
"Mercado de Santa Coloma de Gramenet".

707



"Valle de Miraflores"
Km. 66.

708



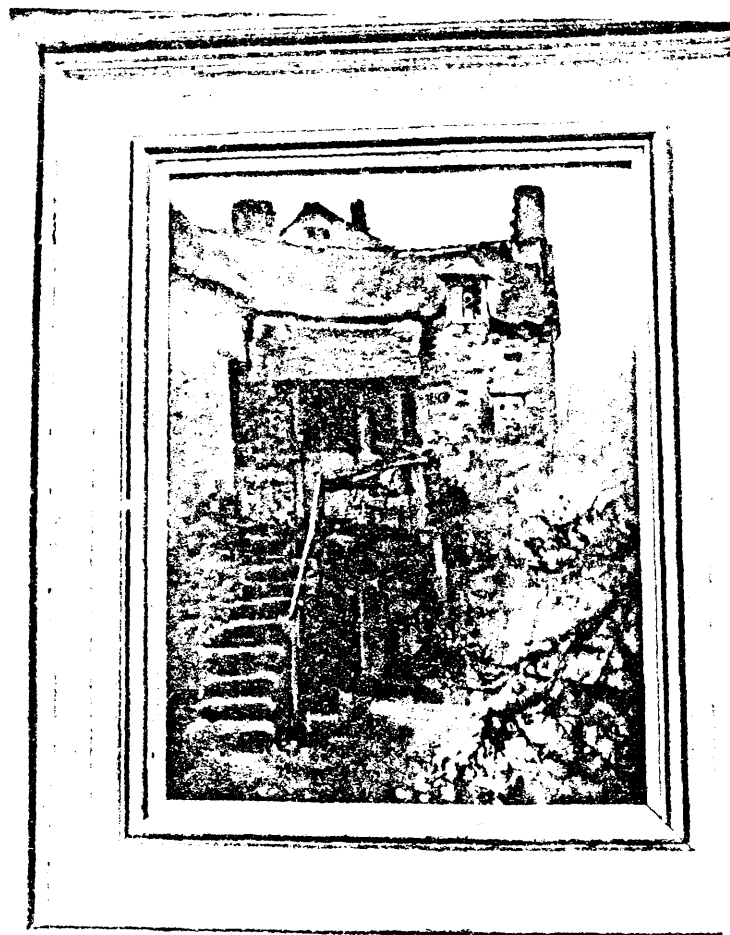
"Pays de Villerville".
Mar. 8

709



"Paisaje de Notundia",
fig. 9.

710



"Hl dea breous"
alg'ue 10.



"Umělecká studie (Holubec)"
 b. m. 11.



"Arboleda".
dic. 13.

713

29



"Ugrius. Velis en blaus"